

RETROMODERNISMOS POST-IMPERIALES. EL MITO DE “LA DECADENCIA DE OCCIDENTE” EN UNA NOVELA FUNDACIONAL DEL STEAMPUNK

*POST-IMPERIAL RETROMODERNISMS. THE MYTH OF
“THE DECLINE OF THE WEST” IN A PIONEERING STEAMPUNK NOVEL*

Alejandro Goldzycher
CONICET
Universidad de Buenos Aires
agoldzycher@gmail.com

∞ RESUMEN

∞ PALABRAS CLAVE

Modernismo

Decadencia

Imperialismo

Fin de siglo

Steampunk

Consagrada hoy como una obra fundacional del steampunk, The Warlord of the Air (1971) –entrega inicial de la “serie Bastable” de Michael Moorcock– fue concebida como una intervención contra la nostalgia post-imperial. Con este fin, la novela invoca el relato mítico de “la decadencia de Occidente” mediante una revisión de los topoi de ciertos géneros populares de finales del siglo XIX y principios del XX: la novela de aventuras imperial, la literatura de invasión, el romance científico. La utopía imperial se presenta como resultado de un proceso de depuración por el cual el Imperio Británico se habría ido librando de las fuerzas regresivas de la historia, correspondientes con cierta imagen de “Oriente”. Si Oriente es una enfermedad contagiosa e infecciosa, el opio se vuelve su “maldición” en dos sentidos: la ruina de los pueblos colonizados, pero también una encarnación del temor “occidental” a la degeneración. El mito de la decadencia y la mentalidad imperialista se descubren, al unísono, como reverso reprimido o incluso como aspectos programáticos del modernismo –subrayado en su vertiente arquitectónica, así como en sus resonancias más pulp– entendido como una teleología de la pureza cuya culminación es la guerra, “única higiene del mundo”. De esta manera, Moorcock reconfigura el frame de “lo victoriano” para iluminar una continuidad trágica, pero también recursiva, entre la tecnoeuforia decimonónica, la futurópolis aerodinámica, la ville radieuse corbuseriana y su propia contemporaneidad.



∞ ABSTRACT

∞ KEYWORDS

Modernism

Decadence

Imperialism

Fin-de-siècle

Steampunk

Firmly established today as a pioneering steampunk work, The Warlord of the Air (1971) –the first instalment in Michael Moorcock’s ‘Bastable series’– was conceived as an intervention against post-imperial nostalgia. To this aim, the novel brings the myth of ‘the decline of the West’ into play by revisiting the topoi of certain popular genres of the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth: the imperial adventure novel, invasion literature, scientific romance. The imperial utopia appears as the result of a process of purification through which the British Empire has seemingly freed itself from the regressive forces of history, corresponding to a certain image of ‘the Orient’. If the Orient is a contagious and infectious disease, then opium becomes its ‘curse’ in a double sense: the ruin of the colonised peoples, but also an embodiment of the ‘Western’ fear of degeneration. The myth of decadence and the imperialistic mind simultaneously reveal themselves as the repressed reverse or even as programmatic aspects of modernism – highlighted in its architectural facet, as well as in its ‘pulpier’ resonances– understood as a teleology of purity that culminates in war, ‘the world’s only hygiene’. Thus, Moorcock reshapes the frame of ‘the Victorian’ to elucidate a tragic, but also recursive continuity between nineteenth-century techno-euphoria, the airstream futuropolis, the Corbuserian ville radieuse and his own time.

Recibido: 01/04/2019

Aceptado: 25/12/2019

En 1971, Michael Moorcock gozaba ya de un amplio reconocimiento como editor de *New Worlds* y como una de las figuras más sobresalientes de lo que se conocería como “la Nueva Ola” de la ciencia ficción. Bajo su liderazgo, la revista buscó cultivar un perfil “literario”, incluso de vanguardia. Sin embargo, su propia obra siguió abrevando en convenciones de género, aunque a menudo fuese en una clave lúdica, irónica o incluso polémica. De ahí su afirmación de haber concebido *The Warlord of the Air* (1971) como una intervención –literaria pero también “política”– sobre cierto repertorio de *topoi* genéricos que la novela a la vez ponía en juego y reevaluaba: en este caso, los del *romance* científico, la novela de aventuras imperial y la literatura de invasión de finales del siglo XIX y comienzos del XX.¹

¹ Al calor de la crítica poscolonial, la expresión “*romance* imperial” pasó a encapsular “a complex group of fictions appearing in Britain between the 1880s and 1920s, which were devoted to narrating adventure in colonial settings” (Jones 2004: 406). Por su parte, la *future war fiction* –comúnmente identificada con la “novela de invasión”– floreció en el período entre la Guerra Franco-Prusiana (1870) y la Primera Guerra Mundial. Factores decisivos en su desarrollo fueron, como dijo I. F. Clarke en su pionero estudio sobre el género, “the effect of technology on the conduct of war and the coming of universal literacy” (1966: 2). La aparición de la serie iniciada con *Warlord* coincidió con la edición, por parte de Moorcock, de dos antologías de *future-war fiction*: *Before Armageddon* (1975) e *England Invaded* (1977). Dos décadas después, Clarke editó dos nuevas antologías: *The Tale of the Next Great War, 1871-1914: Fictions of Future Warfare and of Battles Still-to-come* (1995) and *The Great War with Germany, 1890-1914: Fictions and Fantasies of the War-to-come* (1997). Un número creciente de estudios académicos, archivos digitales y sitios especializados ha continuado enriqueciendo nuestro conocimiento de este género alguna vez popularísimo, pero hasta hace poco olvidado.

La aspiración del autor, según sus palabras, fue componer una historia “which would at first seem to show a wonderful *Pax Britannica* –all the romance of giant airships, idealistic young servants of Empire and so on– and would then slowly show what it was really like” (Moorcock 2002a). La sintaxis del título trae a la mente las obras de Edgar Rice Burroughs, especialmente su novela *The Warlord of Mars* (1914) de su serie de “Barsoom”, que inspiró a Moorcock una trilogía de pastiches publicada originalmente bajo el seudónimo “Edward P. Bradbury”. En su adolescencia, el escritor londinense produjo un *fanzine* dedicado al creador de John Carter y Tarzán y comenzó a escribir bajo su influencia. Más significativamente, el título de *Warlord* también remite a las obras de H. G. Wells, en particular *The War in the Air* (1908), con la que la primera comparte buena parte de su tono, de su argumento y de su imaginaria. Y, en casos como este, “intervenir” significa para Moorcock “[to] take the messages of the medium and mess with them” (Moorcock 2002b), tal como él mismo tomó “the imperial ideas of Wells, Conrad and others who were of a liberal disposition but still believed in ‘Empire’” (Moorcock 2009b) para mostrar cómo esos ideales se habían empapado de sangre, sudor y lágrimas ajenos.

La novela primero se remonta a los inicios de la época eduardiana. El Imperio Británico está en su apogeo cuando el abuelo ficcional del autor desembarca en Rowe Island, como llama a un enclave minero en el Océano Índico. Ahí se encuentra con un opiómano, quien se presenta como el capitán Oswald Bastable. El extraño procede a narrar sus aventuras, relato enmarcado que ocupará la mayor parte de la novela. Bastable cuenta que había liderado una expedición militar que partió hacia Teku Benga –una antigua ciudad perdida en el Himalaya– para contener las incursiones del “fanático” Sharan Kang. Tras confrontar al Sacerdote-Rey y a sus hombres, Bastable se pierde en el laberíntico interior del Templo del Buda Futuro y es dejado inconsciente por una fuerza misteriosa. Al despertar, Bastable descubre que ha sido transportado a un 1973 que el lector reconocerá como “alternativo”. En esta cronología, la Gran Guerra no ha tenido lugar y los imperios decimonónicos parecen más fuertes que nunca. Maravillado ante la aparente realización de la utopía imperial, Bastable no duda en reincorporarse como celoso (y mediocre) guardián del *statu quo*. Sin embargo, eventualmente pierde su trabajo como “policía aéreo” y se une a la tripulación de un tal Capitán Korzeniowski. Al percatarse de que se ha topado con una banda de anarquistas, Bastable los enfrenta sin éxito. Pronto se encuentra prisionero del General O. T. Shaw, el epónimo “Warlord of the Air”. Antagonista despiadado de las potencias imperialistas, Shaw ha establecido su base en un valle oculto en China. Durante su estadía en Dawn City, Bastable comienza a empatizar con aquellos a quienes llamara “bandidos” y “terroristas” mientras cobra consciencia de que la utopía imperial es una *utopía para algunos*, en contraste con un “mundo exterior” que todavía languidece en la injusticia, la opresión y la miseria. Pese a su resistencia inicial, el héroe finalmente se convierte a la causa de los “anarquistas” y se ve implicado en el lanzamiento de una bomba atómica sobre la base imperial en Hiroshima, catástrofe que lo envía “de regreso” al pasado, abrumado por la confusión y por la culpa.

Tres años después llegó la secuela. *The Land Leviathan* (1974) introdujo una nueva cronología, ahora para comentar sobre el movimiento por los derechos civiles en los EE.UU., el supremacismo y la segregación racial. La acción se trasladó a África y a una Norteamérica post-apocalíptica luego de

un extenso prólogo ambientado en una China infestada de bandidos. La serie llegó a una inestable conclusión con *The Steel Tsar* (1981), una mirada satírica sobre las utopías socialistas. Esta última novela fue revisada y expandida sustancialmente en ocasión de la reedición integral de la trilogía, en adelante conocida como *A Nomad of the Time Streams* (1993). La revisión de “[a] turn-of-the-century grapholect” (Rabkin 1977: 21) ha sido un factor decisivo en el reconocimiento retroactivo de *Warlord* – y, por extensión, de toda la trilogía– como una obra fundacional de la literatura *steampunk*. Este neologismo no fue acuñado hasta 1987. En una archicitada carta a la revista *Locus*, K. W. Jeter lo propuso en referencia a las “fantasías victorianas” escritas por él mismo y por sus amigos y colegas James Blaylock y Tim Powers.² La primera aparición del término en el título de una obra data de *The Steampunk Trilogy* (1995), de Paul di Filippo. Pero fue recién a mediados o finales de los 2000 cuando el *steampunk* se convirtió en un verdadero fenómeno mediático y subcultural. Muchas definiciones se han ensayado al respecto. La de Bowser y Croxall –quizás una de las más útiles y satisfactorias– habla de “a kind of cultural memory work, wherein our projections and fantasies about the Victorian era meet the tropes and techniques of science fiction, to produce a genre that revels in anachronism while exposing history’s overlapping layers” (2010: 1). La ficción escrita y comercializada bajo el rótulo “steampunk” pasó a ser una faceta más de un corpus transmedial que atraviesa las prácticas del DIY, el cosplay, las comunidades virtuales, el diseño y la ilustración, incursiones en el cine y las series, el cómic, la música y los videojuegos. Pero también es en el campo de la ficción escrita, sobre todo, donde el *steampunk* ha encontrado sus precursores.

La reputación de *Warlord* como novela pionera del retrofuturismo neovictoriano –sin contar referentes “decimonónicos” como Jules Verne, H. G. Wells, Bram Stoker, Charles Dickens, Arthur Conan Doyle o H. Rider Haggard– ha sido legitimada por un volumen creciente de aproximaciones académicas, entradas enciclopédicas, libros de divulgación sobre *steampunk*, introducciones y prefacios a colecciones y antologías, reseñas online, posts en foros y blogs y entrevistas con el propio autor (cfr., por ej., Moorcock 2002a; 2009b; 2010). La prominencia de este último en el campo de la “ficción especulativa” sin duda ha contribuido a afianzar a *Warlord* en el canon *steampunk*, así como el reconocimiento generalizado de Moorcock como “padrino” del retrofuturismo neovictoriano.³ Curiosamente, el texto en sí –acaso más nombrado que leído– rara vez ha inspirado comentarios

² Suele perderse de vista que, en aquella primera ocasión, la palabra “steampunk” apareció en plural y como posible nombre colectivo para los tres escritores más que como denominación de una corriente, estética, corpus o género. De ese empleo se hizo eco la tapa del número de invierno de 1988 del *fanzine Nova Express*. Sin embargo, la otra acepción enseguida se volvió dominante y hoy parece ser la única vigente. En vista de la aceptación que ha ganado la palabra, de su carácter intraducible y de su recurrencia en el presente artículo, limitaremos el empleo de las itálicas a esta primera mención.

³ Moorcock ha reaccionado a este “honor” con manifiesto disgusto. En más de una ocasión, el escritor inglés ha lamentado los desarrollos más recientes de la ficción *steampunk* (sobre la cual también ha dicho, sin embargo: “I have a soft spot for the best of it” [Moorcock 2009b]). La monumental *Against the Day* (2006), de Thomas Pynchon, fue en su opinión “[steampunk’s] final burst of brilliant deliquescence” (Moorcock 2009a). Desde su masificación, “[steampunk] has started to write about itself, no longer examines context and history but now looks ironically at its own roots, tropes and clichés” (Moorcock 2009a). Estemos de acuerdo o no con este juicio, o lo hagamos solo en parte, no es difícil entender el horror que el autor dijo haber sentido al verse de pronto arrastrado a un canon de escritores *steampunk*, “which I wasn’t” (Moorcock 2010b).

detenidos. Se trata, casi siempre, de menciones pasajeras dentro de enfoques mucho más amplios. De ahí que poco o nada se haya escrito sobre las operaciones específicas que dieron forma a su “intervención” sobre el archivo de entresiglos y, por este medio, sobre su propio contexto de enunciación. Un comentario sobre el imperialismo victoriano y los viejos movimientos revolucionarios, sí, pero también un diagnóstico sobre el momento poscolonial, las derivas del socialismo, el terror nuclear y la evolución del género mismo como factor y como expresión de la ideología imperialista (cfr. Ferguson 2011: 74; Scroggins 2016: 77).⁴ En contraste con las variantes más tautológicas del steampunk, y como una de sus propias vías de acceso al debate político, *Warlord* honra la idea proustiana del pastiche como “critique littéraire en action” (1908]: 61). En línea con estas inquietudes, indagaremos primero la dimensión ideológica de los efectos de “disonancia estética” que los narradores expresan ante los paisajes del Asia colonial y sus alrededores. Luego examinaremos cómo la novela plasma una cronología alternativa –una *ucronía*, según una de las acepciones del término– en que la utopía del imperialismo británico parece haberse consumado o estar cerca de hacerlo. Por último argumentaremos que esa utopía se basa inestablemente en su angustia ante la posibilidad de verse “contaminada” por aquello que se descubre –de acuerdo con una formulación ya muy clásica, pero funcional al didactismo de la novela– como “lo otro” dentro de “lo uno” de la modernidad occidental.

I. Estéticas disonantes: de las colonias al Himalaya

El pueblo que se hallaba en tinieblas
vio una gran luz
Mateo 4:16

Según el autor, *Warlord* vio la luz como “a specific form to do a specific job” (2010). Este consistió en atacar el “sentimentalismo” que, en opinión de Moorcock, había permeado la visión fabiana del colonialismo (cfr. 2009b; 2010; 2013). Sería casi imposible resumir en pocas líneas la extensa historia y los matices ideológicos de la Sociedad Fabiana. De todos modos, la crítica apuntaba a una noción más bien general: la identificación de los fabianos con la creencia de que “an empire could be essentially a force for good”, ideal que habían soñado alcanzar mediante una reforma de la política exterior británica y la implementación de reformas sociales graduales (Moorcock 2014: xiv). No por casualidad el héroe comparte su nombre con el joven personaje imaginado por Edith Nesbit en su propia “Bastable series”, iniciada con *The Story of the Treasure Seekers* en 1899. Cinco años antes, Nesbit

⁴ No extraña que *Warlord* sea una de las referencias predilectas de quienes, sobreinterpretando la terminación “-punk”, han atribuido a las primeras obras de ficción steampunk una intención contracultural, lamentando la supuesta pérdida de ese componente en tiempos más recientes. Lo cierto es que la novela de Moorcock marca una excepción y no la regla. Como ha dicho el investigador Mike Perschon, sería difícil atribuir un ánimo semejante a las novelas de Jeter, Blaylock o Powers, por ejemplo, sin incurrir en “contorsiones hermenéuticas” (2016: 154).

había fundado la Sociedad Fabiana con su esposo, Hubert Bland, y un grupo de allegados. El objetivo de Moorcock fue probar que Nesbit, y los fabianos en general, “[had sentimentalised] the idea of the British Empire and the notion of lesser breeds without the law” (Moorcock 2009b). La afinidad del capitán Bastable con esta cosmovisión es bastante explícita a través de la novela. Su convicción sobre la misión civilizadora del Imperio coincide con la idea de que “a Great Power, consciously or unconsciously, must govern in the interests of civilization as a whole”, tal como lo expresa el manifiesto *Fabianism and the Empire*, cuyo borrador escribió George Bernard Shaw (1900: 23). Su posición “gradualista” también es explícita. En medio de una tensa conversación con Korzeniowski –un Conrad radicalizado– el héroe sentencia: “All improvements take time. You cannot make the world perfect overnight” (92). Pero el principal objeto de este rodeo histórico es la nostalgia post-imperial contemporánea, entendida como la resistencia a aceptar “Britain’s position as a small unit in the whole international picture” (Moorcock 1983: 50). De ahí que el autor también se propusiera ofrecer una mirada sobre el imperialismo norteamericano, “which in the 60s and 70s had begun to be identified as such” (Moorcock 2013). De este modo se delinearón los términos de lo que sería su feroz crítica al thatcherismo en los años ochenta, como cuando denunció la mezcla de “jingoísmo”, “racismo”, “imperialismo”, “sentimentalismo” y “nacionalismo vacío” con que el gobierno británico capitalizó políticamente la Guerra de las Malvinas (Moorcock 1983: 51). A la apropiación política de los “valores victorianos” –calculada manipulación del archivo para fijarlo en una objetividad y una naturalidad ilusorias– Moorcock opuso la potencia de un *détournement* revisionista.⁵

Reconocer este trasfondo ideológico es esencial para comprender la forma en que el autor dispuso de una imaginería aparentemente neo-orientalista como vehículo de una agenda anti-imperialista. En un provocador ensayo, Erin O’Connor (2003) habló de “victorientalismo” para criticar la fetichización, ya no de Oriente por los “victorianos” –como lo propusiera famosamente Edward W. Said ([1978])– sino de la imagen de Oriente en la literatura victoriana por parte de la “crítica poscolonial”, a la que acusó de haber *colonizado* las letras del siglo XIX a fuerza de sinécdoques metodológicas: casos demasiado selectivos, interpretaciones más o menos forzadas, grandilocuentes generalizaciones. El concepto perdió este sentido al verse apropiado por el *fandom* steampunk, que lo identificó con una suerte de neo-orientalismo: en este caso, con recreaciones “acríticas” del orientalismo decimonónico, o que al menos arguyen –como el extinto *fanzine Gatehouse Gazette*– la inocuidad del juego. Aunque a menudo reducida a un lugar común, la referencia saidiana ha dejado una marca patente en el debate sobre “victorientalismo”. Es cierto que, quizás como todo gran libro, el estudio de Said ha recibido críticas desde distintas perspectivas. Su enfoque también ha sido puesto a prueba o complementado por desarrollos más recientes de la llamada “crítica poscolonial”. Los aportes subsecuentes del intelectual palestino-estadounidense también han tendido a quedar opacados

⁵ Dejamos en francés esta palabra –a menudo traducida como “desvío”– en atención al sentido técnico que le imprimió el situacionismo siguiendo los pasos del movimiento letrista. En el último período de entresiglos, ciertos enfoques “teóricos” han retomado este concepto en el marco de sus reflexiones sobre la cultura contemporánea (cfr., por ej., Bourriaud [2002]). La crítica de la cibercultura, en particular, ha renovado su relevancia. La práctica del *détournement* puede definirse, sintéticamente, como “the appropriation of existing cultural fragments in such a way as to alter and invert their meaning”, “the process of cultural representations and significations becoming subverted into their opposite” (Novotny 1997: 100).

por el renombre de aquella obra fundacional. Tampoco olvidemos que esta última se focalizaba en visiones del llamado “Oriente Medio”, mientras que en el debate y la ficción steampunk “victorientalista” dominan las referencias a China, Japón, la India y el Sudeste Asiático. Aun así, la apropiación del concepto saidiano por parte de la comunidad steampunk ratifica su enorme vigencia polémica e imaginativa, aunque sea (o sobre todo) como una *vulgata* más o menos descontextualizada. Si, a través de los años, el estudio de Said y la novela de Moorcock han llegado a verse como puntos de partida de fenómenos aparentemente muy distintos, el debate “victorientalista” es el escenario en que sus caminos finalmente se intersectan.⁶

Hay quienes han rechazado la expresión “victorientalismo” de plano, recelando de su carga semántica original. Así lo ha hecho la bloguera, escritora y cosplayer malaya Jaymee Goh, creadora del blog de “steampunk poscolonial” *Silver Goggles* (cfr. Goh 2010). Más productivo parece ampliar la definición del término para que abarque no solo aquellos casos de neo-orientalismo, sino también la orientación de los recursos del steampunk hacia una crítica tanto del orientalismo clásico como de sus resonancias actuales. En otras palabras, admitir la posibilidad de obras steampunk que – como advirtió la escritora Dru Pagliassoti– “deliberately [set] out to parody or undermine Orientalism within a steampunk framework” (cfr. 2010). La novela de Moorcock oscila entre una explotación pintoresquista de la imaginería clásica del orientalismo y su revisión más o menos explícita. Esto no significa que su propuesta deba leerse como una dramatización de la tesis de Said –cuyo libro, de hecho, vio la luz siete años después– ni que esta última deba forzosamente adoptarse como “marco teórico” de un análisis de la “ficción” moorcockiana. Sí es cuestión de reconocer la centralidad que *de facto* ha ganado la referencia saidiana en el debate sobre “victorientalismo”, así como los modos en que “ficción” y “teoría” pueden plantear soluciones conceptuales e imaginarias semejantes a partir de diagnósticos similares e incluso, hasta cierto punto, confundirse en un mismo discurso. Cabe también destacar que la deconstrucción parcial de la mirada “orientalista” en la novela de Moorcock está supeditada a una preocupación mayor, que es la crítica del gran relato de la “modernidad occidental”. Lo fundamental es cómo esas imágenes –“despite or beyond any correspondence, or lack thereof, with a ‘real’ Orient” (Said [1978]: 5)– operan como parte del cronotopo imperial, si seguimos la revisión de ese concepto bajtiniano por Hayden White (1987). Lejos de ser puras invenciones literarias, los cronotopos funcionan “as effective organizing structures of individual and of general social consciousness [...] within the domain of reality we designate by the term ‘history’” (122). Diversos críticos y escritores, Moorcock entre ellos, han reprochado al steampunk más reciente la reducción de su referencialidad histórico-geográfica a “una estética superficial” (Ferguson 2011: 74). A salvo quedarían obras como *Warlord*, que realza e interroga la propia –ahí donde la estética se funde con la política– como estructuradora no solo de la vida psíquica y social en el viejo Imperio británico, sino también de su huella en la memoria contemporánea.

Este escenario polémico se instala apenas el abuelo ficcional del autor (en adelante, “Moorcock Sr.”) desembarca en Rowe Island. Dominado por la residencia del Representante Oficial y los cuarteles de la guarnición local, el espacio de la colonia funde la promesa de “protection and justice” con la amenaza de represión armada, sumándose además la religión como un

⁶ Para un resumen crítico del debate online sobre “steampunk victorientalista”, cfr. Loza (2018: 51-5).

factor crucial de estabilidad (7, 10).⁷ Más adelante, el propio General Shaw se referirá al tráfico simultáneo de biblias y opio parafraseando una de las más citadas (y banalizadas) sentencias marxianas (122). La oposición binaria y jerárquica entre la clase dirigente blanca y la población “nativa”⁸ no podría ser más marcada ni más urgente, habida cuenta del reducido espacio físico que comparten. Los pueblos y las culturas “nativos” son clasificados casi exclusivamente en función del grado y el carácter de su asimilación al *statu quo* imperial. Los de Rowe Island son mineros, estibadores, sirvientes personales o integran las llamadas “fuerzas nativas”. Incluso la diversidad étnica se vuelve reductible a estas categorías. La tropa comandada por Bastable está compuesta por sowares de los Lanceros de Punjab y cipayos del noveno regimiento de infantería gurkha. El correlato histórico de las fuerzas nativas en Rowe Island es la policía imperial en que las fuerzas nativas de la India Británica se reorganizaron tras la fallida Rebelión de 1857 (cfr. Moore 1999: 428). Este rol persistía en tiempos de la primera aventura de Bastable, coincidente con el nombramiento de Lord Kitchener como Comandante en Jefe en la India y su intento de construir una fuerza local capaz de combatir en una eventual guerra europea. Los lascars, por su parte, son empleados en la marina. Incluso en su estado de ocio, o como una forma de aliviar el hastío que empieza a acosarlo, el narrador analiza meticulosamente las condiciones climáticas, la disponibilidad de recursos naturales –en la explotación de los cuales, admite, “I had a small interest” (6)– y la composición de la población nativa, cuyos rasgos inspecciona mientras se abre paso entre ella como un *voyeur* invulnerable.

Pero su bagaje imaginario también colisiona ocasionalmente con el testimonio de sus sentidos. De ahí su incomodidad e incluso su disgusto en presencia de todo aquello que se le presenta como estéticamente disonante. Es manifiesta su inquietud ante el contraste entre la arquitectura dominante del pueblo –el cual “resembles nothing so much as a prosperous Devon fishing village” (7)– y las edificaciones chinas y malayas tras las fachadas de los establecimientos “oficiales”. El número y la extrema diversidad de los lugares de culto en la isla le inspira, irónicamente, el calificativo “ungodly” (7). Y cuando conoce a Bastable –quien viste “a filthy linen suit” y “native sandles” en lugar de un sombrero y un traje apropiado (9)– le choca no ver en él ciertos atributos obligatorios de “blancura”. Con esta visión empieza a cuestionarse la idea de una diferencia esencial empírica entre colonizadores y colonizados, entre Occidente y Oriente. Pero también manifiesta, *ex*

⁷ El “espacio “ideológico” de la colonia, escribió Bhabha, es funcional a sus demandas políticas y económicas. La plasmación moorcockiana de Rowe Island es consonante con su idea de que “such visibility of the institutions and apparatuses of power is possible because the exercise of colonial power makes their *relationship* obscure, produces them as fetishes, spectacles of a ‘natural’/racial pre-eminence” (1994: 119). Por su lado, la sede de gobierno permanece apartada, ya que de esa distancia –sostiene Bhabha– dependen las estrategias de “objetivación”, de “normalización” y de “disciplina” que implica la vigilancia. También en esto coinciden el mundo de Moorcock y la caracterización de este espacio colonial prototípico por el crítico indio. Una excepción son los cuarteles, pegados a las líneas civiles en el segundo caso, situados junto a la residencia oficial en el primero. Una vez más, no se trata de evaluar hasta qué punto la ficción moorcockiana se ajustaría a las supuestas “verdades” enunciadas por las estrellas de la crítica poscolonial, sino de apreciar unos y otros materiales como partes de una trama discursiva donde los límites entre “ficción” y “teoría” pueden ser mucho más difusos de lo que parecen a simple vista.

⁸ El término “nativo” se emplea aquí “in the loose sense” (7). De hecho, los trabajadores “nativos” de Rowe Island han sido desplazados desde sus lugares de origen para ser empleados como mano de obra barata en la industria minera.

negativo, el sistema de etnotipos (cfr. Leerssen 2016)⁹ que plantea la óptica de los narradores británicos. En ocasiones, la disonancia se expresa como frustración de una expectativa de homogeneidad estética. Extasiado ante los rascacielos de la Katmandú británica, Bastable aún distingue “[some] Nepalese buildings” (39). Su observación delata la presunción de que “moderno” y “nepalés” (y por extensión “oriental”) son categorías mutuamente excluyentes.¹⁰ La disonancia se resuelve parcialmente, no por asimilación, sino por la radical asimetría de la yuxtaposición. Así también la tripulación del *Maria Carlson* –compuesta principalmente por lascars– se hubiera visto, para Moorcock Sr., “more at home on some Malay pirate ship” que en una embarcación mercante bajo la *Union Jack* (8). Y mientras Bastable contempla la belleza de “a Chinese sunrise”, el ex-capitán siente que él y sus compañeros “offended such beauty with our battered, noisy airship full of so many cutthroats of various nationalities” (102). En este último caso, “lo oriental” se carga de una connotación positiva. Y sin embargo, esta admiración genuina no deja de superponerse con ese mismo deseo exotista que expresa y legitima el cronotopo imperial.

Pero la disonancia también puede implicar un *cumplimiento* de esas expectativas. Para el colonizador, una evidencia más –si no la definitiva– de la barbarie o la degeneración oriental. La aprensión de los oficiales indios crece a medida que las tropas de Bastable se aproximan a la ruinoso ciudad de Teku Benga en la tierra de Kumbalari, que los gurkhas han apodado “The Kingdom of the Devil”. La grilla social del Raj es desplazada por un orden arcaico y teocrático que incluso los nativos leales consideran extraño y terrorífico. A la figura del salvaje “bueno” y sumiso se opone la del bárbaro belicoso, bestial, “malvado”. Este binarismo, patente ya en *Robinson Crusoe*, encontró lugar en el *romance* imperial clásico y en las crónicas de exploradores; incluso la oposición entre eloi y morlocks en la novela de Wells admite –entre otras lecturas posibles– una interpretación en esta clave (cfr. Cantor y Hufnagel 2006: 38).¹¹ La descripción de Teku Benga, junto con la amenaza de un horror más antiguo que el tiempo, añaden un toque lovecraftiano a la escena: *The Place Where All Gods Preside* como pariente lejana de R’lyeh. Parte de su enigma radica en la cosmopolita variedad de su arquitectura, al parecer imposible de explicar en términos históricos: “mixtures of Hindu and Buddhist decoration, of Moslem and some Christian, of what I took to be Egyptian, Phoenician, Persian, even Greek, and some which were older still” (21). Paradójicamente, Bastable percibe esta heterogeneidad como expresión de una especificidad oriental: “[an] impressively ugly [style which] a scholar might have called

⁹ Agradecemos a Marcelo Topuzian el haber llamado nuestra atención sobre la imagología de Leerssen. El holandés define los etnotipos como “representations of national character [...] that cannot be empirically measured against an objectively existing *signifié*. They are, rather, discursive objects: narrative tropes and rhetorical formulae” (Leerssen 2016: 16).

¹⁰ Bastable tendrá ocasión de reconsiderar esta noción en *Land Leviathan*, donde conoce al General Cicero Hood. Sobre el Palacio Imperial del “Atila negro” en New Ashanti dice: “Every modern material and architectural skill had been used in the building of the palace, yet it was undeniably African, showing hardly any evidence of European influence. [...] As one who had seen many foreign cities of Asia ruined by ugly European-style architecture, who regretted the passing of ethnic and traditional designs in buildings, [...] I welcomed this aspect of Hood’s rule, if no other” (Moorcock [1993]: 228, 230).

¹¹ Vale aclarar que la oposición entre las dos razas wellsianas está muy lejos de agotarse en una serie de correspondencias binarias. Para una discusión más detallada de *The Time Machine* en el marco de un estudio general en torno a los vínculos entre la emergencia de la ciencia ficción y el colonialismo, cfr. Rieder (2008).

decadent Oriental baroque” (21). Como otros en su tiempo, John Ruskin –gran figura de la crítica de arte victoriana– describió la ornamentación india como un arte al servicio de la superstición, el placer y la crueldad ([1858]: 262). Un arte sutil, producto de manos diestras. Pero también “[the gift and] the delight of the worst and cruellest nations” ([1858]: 307). Puede que Bastable estuviera familiarizado con ciertos espacios de la modernidad occidental representativos de esas cualidades heterotópicas, si así comprendemos –siguiendo a Foucault– “la voluntad de encerrar en un lugar todos los tiempos, todas las épocas, todas las formas y todos los gustos” ([1984]: 77). Pero a diferencia de la tienda de anticuario, del gabinete de curiosidades o del museo, Teku Benga parece desbordar cualquier sistema clasificatorio “civilizado”, así como cualquier explicación racional. Los calificativos se vuelven un refugio, una desesperada clasificación en segundo grado: “decadent”, “Oriental”, “impressively ugly”, “sickening”, “[as] not built by human hands at all” (21). Algo que *no debería ser*, pero que de algún modo *es*.

Dos *frames* básicos, alternativamente activos o latentes según el punto de vista, el estado anímico y las expectativas del observador.¹² El primero se asocia a la percepción de una disonancia estética en oposición a un estado de pureza: la intrusión de tecnología moderna y de elementos cosmopolitas en la armonía eterna y sobrenatural de un paisaje “oriental”; la presencia de una pintoresca tripulación de ese origen fuera de lo que se esperaría fuese su contexto natural; los residuos de un pasado “oriental” en la senda de una modernidad que impone sus propios ideales de pureza. El otro *frame* es más paradójico. La disonancia ya no es lo que arruina la pureza oriental, sino su rasgo distintivo. Variantes, en fin, de un mismo “imagema”.¹³ Algunos de estos elementos neo-orientalistas llegan indemnes al final de la novela. La elección del reino de Kumbalari como escenario de la crisis que proyecta al héroe a través del Multiverso parece desbordar la revisión del *romance* imperial o incluso la estricta necesidad de la trama. Por otro lado, el exotismo del *setting* “chino” en que transcurren las instancias clave de la *Bildung* del héroe trae a la mente la idealización de Oriente como lugar de autodescubrimiento y de renacimiento, ahora en su variante idílica. Pero la travesía de Bastable a un retrofuturo neovictoriano introduce un parámetro contra el cual el “victorientalismo” de la novela adquiere, al menos en cierto grado, la dimensión de una crítica irónica. El efecto de disonancia estética, ya no como reacción natural ante Oriente, sino como expresión del “reparto de lo sensible” –tomamos este concepto de Rancière– asociado al cronotopo imperial.¹⁴ No meramente, entonces, como una “estetización de la política” (Benjamin [1935]: 47), sino en un plano de experiencia y de conciencia mucho más primario.

¹² Por “*frame*” entendemos, con Eco, “una estructura de datos que sirve para representar una situación estereotipada” (Minsky), “representaciones sobre el ‘mundo’, que nos permiten realizar actos cognitivos fundamentales como percepciones, comprensión, lingüística y acciones” (Van Dijk) ([1979]: 114).

¹³ “[T]he available discursive-rhetorical reservoir of ethnotypical statements about a given nation contains a layered, historical accumulation of sharply contradictory elements: images and counter-images (the English as ‘reserved and stiff-upper-lipped’, or as ‘violent hooligans’). The entire bandwidth of these available images and counter-images is called the underlying imageme. The internal contradictions within any given imageme mean that the ethnotype is unfalsifiable” (Leerssen 2016: 18).

¹⁴ A través de su obra, Jacques Rancière ha desarrollado el concepto de “el reparto de lo sensible” [*le partage du sensible*] para reflexionar sobre la convergencia entre estética y política. Si esta última “trata de lo que vemos y de lo que podemos

II. Domesticar la disonancia, o la utopía imperial

For like the gods of Greece and Rome
theirs was a cleansed and perfected humanity

H. G. Wells, *Men Like Gods* (1923)

Contra la “pura” otredad de Oriente en sus distintas variantes –desde la barbarie más abyecta hasta un exotismo de ensueño– el Imperio se presenta como sujeto y objeto de un proceso de depuración por el cual se habría ido liberando de las fuerzas regresivas de la historia. Pero esta organización general del tiempo y del espacio, de las identidades y las diferencias, es retratada en los capítulos iniciales solo en cierto punto de su evolución. Un estadio mucho más avanzado resulta en la civilización retrofuturista con la que Bastable se topa al despertar en un 1973 “alternativo”. Un proceso de homogeneización cultural se ha desarrollado en el interior de las fronteras del Imperio gracias al perfeccionamiento de la infraestructura y la burocracia coloniales, al auge de las telecomunicaciones globales y a un poderoso aparato de propaganda. Lejos de la exuberancia de las artes “orientales”, el estilo oficial del Imperio expresa y a la vez alegoriza esa pulsión purificadora.¹⁵ La “época victoriana” en la que hunde sus raíces no es la de los interiores abarrotados y la arquitectura historicista, sino la del *Crystal Palace*. Edificios tan emblemáticos como la Torre y el Puente de Londres, la Catedral de San Pablo, el Palacio de Buckingham o las Casas del Parlamento siguen en pie, pero remodelados, integrados a un paisaje urbano cuya depuración previene cualquier posible efecto de disonancia estética: “The British people [...], as always, accepting the best of the new and conserving the best of the old” (51). La Londres imperial conjuga las visiones de Bellamy, Wells o Robida –sin olvidar la Metrópolis fritzlangiana o la última fase de Everytown en el film *Things to Come* (1936)– con los “futuros limpios” del modernismo arquitectónico y de la era *pulp* de la ciencia ficción. Las visiones de Scheerbart, Loos y Le Corbusier inspiraron a Benjamin la idea de una “arquitectura de la pobreza” ([1933]: 220). Moorcock les rinde homenaje con su descripción de resplandecientes torres de concreto, vidrio y acero elevándose hacia el cielo. Pero es también esa “arquitectura de sueños frustrados” que William Gibson satirizaría famosamente en su relato “The Gernsback Continuum” (1981). Si el pasado victoriano ha persistido en nuestra imaginación cultural colectiva como uno

decir al respecto, sobre quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo”, entonces cierto reparto de lo sensible “hace ver quién puede tener parte en lo común en función de lo que se hace, del tiempo y el espacio en los cuales esta actividad se ejerce” (Rancière [2000]: 12, 13). Esta terminología es útil para discutir el rol que juega la estética en la novela de Moorcock –en este sentido “amplio”, pero también en su acepción más corriente– sin que esto implique una aplicación mecánica del enfoque rancièriano en su conjunto.

¹⁵ Se da a entender que no todas las potencias imperialistas en *Warlord* han cultivado el mismo “estilo oficial”. Al menos los rascacielos de San Francisco “[are] painted in a thousand dazzling colours” (61). Pero también es cierto que los EE.UU. son caracterizados como un imperio que todavía se resiste a reconocerse abiertamente como tal (cfr. 43). Es palpable el irónico comentario sobre el imperialismo norteamericano en “nuestra” década de 1970, como cuando describe Saigon como “a ‘free’ port, under American patronage” (96). Como sea, Moorcock no se adentra en las particularidades de cada potencia imperial. En este sentido, su plasmación de un Imperio Británico retrofuturista sigue siendo el principal punto de referencia de su comentario sobre los imperialismos de ambos fines de siglo.

dominado por las superficies ornamentadas (cfr. Bowser y Croxall 2010: 23), si lo victoriano mismo ha llegado a ser sinónimo de “pasado de moda” (cfr. Gardiner 2002: 3), Moorcock reconfigura el *frame* de “lo victoriano” para iluminar una continuidad entre la tecnoeuforia decimonónica, la futurópolis aerodinámica, la *ville radiense* corbuseriana y su propia contemporaneidad.¹⁶

Recurso clave en obras como *Looking Backward* (1888), de Bellamy (con su desplazamiento temporal), o *Ralph 124c 41+* (1911), del propio Gernsback (con su distribución desigual del futuro), la ignorancia y el proverbial “sentido de la maravilla” [*sense of wonder*] del recién llegado sirven de excusa a Moorcock para introducir densos pasajes descriptivos y explicativos. Con una diferencia: lo que es futuro para el personaje, para el lector es un mundo ya parcialmente realizado. Y lo es, además, de un modo mucho más concreto y literal que ese alegórico futuro que describió el famoso viajero temporal de Wells (1895). Los hiatos que las ocasionales instancias de “decodificación retardada” abren entre impresión y comprensión –aprovechamos aquí la aproximación de Watt (1979) a la literatura de Conrad– establecen una tensión entre la ironía dramática y el extrañamiento del lector modelo ante su propia “realidad” y sus propios supuestos. Se juega con sus identificaciones incluso, o sobre todo, cuando más confiado se espera que esté. Bastable admira instantáneamente la belleza de la utopía imperial, “its cleanliness, its marvelously ordered civic amenities” (50).¹⁷ Para su sorpresa, el motor de combustión interna se ha vuelto obsoleto, tema que reactualizarían –aunque no tan drásticamente– las crisis del petróleo en “nuestros” años setenta. La tecnología a vapor y la energía eléctrica son dominantes. La integración de elementos naturales al paisaje urbano aporta a la metrópolis una cualidad ecotópica. Se han logrado avances significativos en materia de igualdad de género, aunque más lentamente de lo que lo hicieron en nuestra cronología. La igualdad “racial” y la tolerancia religiosa parecen haber sido plenamente alcanzadas. Todo indica que la pobreza ha sido “banished”; la enfermedad, “exiled” (50). Un mundo como este, piensa Bastable, sin duda desconoce la miseria (50). En una misma frase, el personaje observa que no solo las calles londinenses han sido depuradas de “ugly billboards” y “tasteless slogans” (una variante, diríase, de la *cidade limpa*), sino que “[the] seedy

¹⁶ En su libro *The Architecture of Failure* (2012), Douglas Murphy desarrolla una reflexión sobre las ruinas modernas a partir de la arquitectura de vidrio y acero del siglo XIX, representada paradigmáticamente por los “palacios” de las exposiciones universales. Estos edificios –argumenta el ensayista y arquitecto basado en Londres– fueron precursores de casi todos los experimentos arquitectónicos que más adelante se levantaron en nombre del modernismo, los cuales han llegado a convertirse en el objeto predilecto de este tipo de estudios. La ruina romántica prefigura el futuro del presente a través de la imagen del pasado; la ruina moderna, en cambio, descubre en el presente una falta: la de un futuro posible que solo existió en el pasado (cfr. Murphy 2012: 2). Se ha sugerido que el estereotipo negativo de una “estética victoriana” ostentosa, vulgar, retrógrada y recargada debe mucho a la ortodoxia modernista que dominó la historiografía de las ciudades y el diseño entre la década del veinte y los años setenta. La posterior revisión de esta mirada ha encontrado en la arquitectura victoriana una “modernidad” que hasta entonces solo había tendido a verse, en lo que a esa época refiere, en el terreno de la ingeniería (cfr. Schmiechen 1988).

¹⁷ La semejanza de la utopía imperial –su ostentación de limpieza, felicidad y autocontrol (cfr. 51)– con un aviso publicitario involucra, como parte de su dimensión libidinal, un elemento específicamente sexual. El héroe advierte rápidamente que la moda femenina se ha vuelto tan práctica como reveladora (41, 54). Pese a sus rimbombantes declaraciones sobre los derechos de las mujeres, enseguida se plantea esa relativa “liberación” en términos de su satisfacción personal, desde la constante (y placentera) estimulación visual que esta situación implica a sus ojos como la posibilidad de disfrutar de la compañía de “one or two pretty girls [...] rather forward [...] and as outspoken as any man” (54).

slums” de su propia época han desaparecido (50). De esta manera, su mirada estetizante subsume graves problemáticas socioeconómicas a la par del buen o el mal gusto del paisaje urbano. La pobreza no es escandalosa solo desde un punto de vista moral y político. También (y quizás ante todo) es *un espectáculo feo*. William Morris, exageró Bloch, combatió el capitalismo “no tanto por su inhumanidad como por su fealdad” ([1955]: 183). Pero la utopía fabiana en Moorcock ha exorcizado esa fealdad –y, con ella, cualquier forma de disonancia estética– sin siquiera pasar por aquella revolución sangrienta cuyo precio, escribió Morris (1885: 37), valdría la pena pagar.

No es casual que uno de los rasgos más prominentes de esta utopía sea la omnipresencia de aeronaves más ligeras que el aire, tanto militares como comerciales. En un estudio fundacional que Moorcock citó en la introducción a su primera antología del género (cfr. 1975), I. F. Clarke explica cómo la *future-war fiction* se vio influida por el temor imperial a una dispersión de la armada británica, perspectiva que hubiera supuesto un grave escenario de defensa territorial (1966: 35). En su pionera *The Battle of Dorking* (1871), George Tomkyns Chesney imaginó la invasión de Gran Bretaña a manos de una potencia extranjera que se aprovecha de la dispersión del Ejército y de la Marina Real a través de la vastedad del Imperio. En la novela de Moorcock, esta amenaza ha sido superada gracias a la locomoción aérea, que ha permitido “faster communications”, “swifter trade exchanges” y “greater mobility of troops” (44). *Warlord* se hace eco de aquellas obras de finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX que plasman el establecimiento de una *Pax Aeronautica* global regida por una élite, como el “Aerial Board Control” en los relatos de Kipling “With the Night Mail” (1905) y “As Easy as A.B.C.” (1912) –que Moorcock alguna vez esperó incluir en otra antología (Moorcock 1976: 5)– o la Dictadura Aérea en *The Shape of Things to Come* (1933) de Wells, quien volvería sobre esta idea en su guión filmico. El extendido uso del aeróstato también aporta un ritmo particular a la acción ambientada en la década de 1970 “alternativa”, permitiendo a Moorcock ofrecer una descripción bastante detallada de la *Bildung* del héroe en el curso de una narración relativamente breve. Hoy, el dirigible se ha vuelto uno de los clichés más reconocibles de la estética steampunk: una imagen indiscutiblemente *cool* –el calificativo es de Moorcock– convertida en poco más que un anzuelo publicitario (Moorcock 2009b). En *Warlord*, por el contrario, constituye un elemento clave del marco ideológico y referencial de la novela, que presenta el dirigible como un medio crucial para mantener unido al Imperio y facilitar su misión “civilizadora” desde el Ecuador Británico hasta la India o Nepal.

En efecto, el tópico de “*la Carga del Hombre Blanco*” –tal como lo popularizara el poema de Kipling (1899)– se hace patente conforme Bastable percibe la utopía imperial como evidencia última de que esa carga “had [been] shouldered [...] jolly well” (44). En su opinión, los pasajeros “from all nations and of all colours and creeds” (56) con los que se cruza a bordo del Loch Etive prueban el éxito de esta misión. Recuerda haberse sentido “particularly impressed by the education and sophistication of the native leaders, particularly the Africans, many of whom might have been mistaken for English gentlemen, save for the colour of their skins” (56). Su posición se confirma en su altercado con “an offensive little Californian ‘scout-leader’ called Reagan” (57). Tan explícita era esta referencia que los editores pidieron al autor que cambiara el apellido, que en algunas ediciones se convirtió en “Eagan” (Moorcock 2010a: 94). Es difícil no ver, en la comparación del personaje

con “a kinematograph or music hall comedian who had not had time to change” (59), una alusión apenas velada a la carrera política del Reagan histórico —a la sazón iniciando su segundo mandato como gobernador de California— como continuación grotesca de su pasado en Hollywood. En comparación, Bastable parece un digno ejemplo de tolerancia, de razonabilidad y de una forma “saludable” de paternalismo. Al defender a los pasajeros de los exabruptos racistas, homofóbicos y misóginos del norteamericano, el héroe actúa como un protector benévolo. No de otro modo el Imperio Británico busca presentarse ante los pueblos bajo su dominio (cfr. 61-63). El imperialismo británico, ha dicho el escritor China Miéville en un panel dedicado al steampunk, siempre fue muy educadito (2012). Una vez más, es a esta cosmovisión “fabiana”, antes que a las expresiones más obvias de la mentalidad imperialista, que Moorcock orientó su intervención política y literaria.

El Imperio del futuro está lejos de un racismo abierto, al menos desde la perspectiva de Bastable. Pero cualquier elemento que pudiera percibirse como “foráneo”, “no-blanco”, “exótico” o de alguna manera “disonante” en ese contexto se ve asimilado a las superficies asépticas y homogéneas de la metrópolis imperial, recubiertas acaso del *Steelonium* gernsbackiano. Esta lógica vacía aquellos elementos del potencial contracultural del que se cargan en espacios como Teku Benga, el Valle del Amanecer —donde se levanta el bastión “anarquista”— o la zona antigua de Croydon, aeropuerto de la capital imperial. Simon Reynolds ha resumido el proyecto corbuseriano en términos de la oposición entre un *mundo marrón* (“with its congested muddle of residues from different architectural eras”) y un *mundo blanco* (“all clarity and clean lines, stripped of ornament and built using modern materials like concrete and iron”) (2011: 378). Las mismas expresiones resuenan en Van Doesburg (1930: 11). No parece largo el trecho hasta esos dos sistemas estéticos entre los que nuestras visiones del futuro se debaten desde hace décadas: *Blade Runner* y Macintosh, el detritus cyberpunk y la aséptica caja del iPhone (cfr. Manovich [2001]: 63). En la novela de Moorcock, el ideal urbanístico imperial evoca la “blancura” del modernismo clásico, pero despojada de una auténtica perspectiva de futuro (lo mismo se ha dicho de la marca de Steve Jobs).¹⁸ No así el espacio “marrón” de Croydon. Físicamente se encuentra en el corazón del Imperio; estéticamente, todavía en su periferia: “[A] brash, noisy town [...] quite similar to some of the old seaports of my own age”, un espacio “crowded with flyers of every nationality” (76). No en vano es allí donde Bastable entra en contacto con quienes conspiran contra el Imperio, supuestos herederos de las riendas de la historia. Es cierto que el efecto de hallarse algo *fuera de lugar* emana directamente del “reparto de lo sensible” que respalda ese orden. Y que es así como ese “reparto” conlleva una semilla de resistencia —una

¹⁸ En su “Manifiesto steampunk” (2011), Jake von Slatt rememora los idealizados futuros robótico-espaciales o ecotópicos de moda durante su infancia, así como los paisajes post-apocalípticos y cyberpunk que entraron en auge algunos años más tarde. Pese a parecer diametralmente opuestos, unos y otros coincidían en algo básico: su sentido de futuridad. Según el creador de “The Steampunk Workshop”, es ese sentido lo que hoy se ha perdido. No parece imaginarse ni prometerse ningún futuro más allá de la próxima generación de celulares y de laptops, del inminente estreno de un tanque hollywoodense o de los nuevos gadgets digitales de algún modelo de automóvil: horizontes de consumo inmediatos con que se pretende dar sentido a un presente prosaico y rutinario. En este contexto, el steampunk adquiere un valor contestatario fundado en una experiencia alternativa de la temporalidad (la histórica y la individual): restaura un sentimiento de aventura y de romance; reivindica el valor del objeto único y artesanal; nos empodera como productores activos y creativos de nuestro futuro.

posibilidad de imaginar y quizás realizar una vida más allá de las constricciones del cronotopo imperial— que desborda la lógica de una oposición controlada. Pero el Imperio parece haber encontrado una forma de neutralizar esa amenaza. La disonancia ha sido domesticada.

Podría argumentarse que, “while the British Empire was arguably cosmopolitan [...], it was still racist, classist, sexist, and all-round oppressive” (Goh 2009). Bastable menciona solo hombres “blancos” entre quienes ocupan posiciones jerárquicas, mientras que prácticamente todos los pueblos bajo el dominio británico resultan tener una población predominantemente “no blanca” y sus culturas son efectivamente consideradas inferiores. Pero aun así existen marginales “blancos”, así como personas “no blancas” en posiciones jerárquicas. Pese a la omnipresencia de cierto racismo *de facto*, y más allá de las convicciones íntimas de ciertos individuos,¹⁹ la asimetría fundamental que da forma a la utopía imperial es otra: los débiles y los privilegiados; aquellos que gozan de las bondades del Imperio y aquellos que solo viven para garantizarlas. Su estética reluciente se revela no solo como una fachada, sino también como parte constitutiva de un orden global que mantiene “two thirds of the world in slavery” de manera que los poderosos “may feast” (94, 96). Quien enuncia esta posición es el Conde Rudolph von Dutchke, notable “anarquista” y “asesino” —al menos, según la prensa— a quien Bastable conoce a bordo de la aeronave de Korzeniowski.²⁰ Reforzando el cortocircuito macrohistórico, su análisis comparte puntos clave con la teoría de la dependencia de la década de 1970, pasando por la concepción leniniana del imperialismo. El propio autor de *El imperialismo, fase superior del capitalismo* (1917) aparece en *Warlord* como un venerable integrante de la facción revolucionaria. Los fabianos, para el Lenin histórico, no fueron más que “oportunistas” (cfr., por ej., [1917]: 286). Si identificamos el “reparto de lo sensible” imperial con “[a] social [system] of constraints, required repressions, permissible sublimations, strategies of subordination and domination and tactics of exclusion, suppression, and destruction” (White 1987: 123), nos hallamos ante un sistema donde la aniquilación total del otro es, en realidad, un último recurso. En cambio, normalmente lo asimila neutralizado —o bien lo aparta a espacios desde donde cumple su rol en el orden imperial sin posibilidad de resistencia— en pos de preservar esta asimetría fundamental.

Una vez más, no se trata solo de estética. O mejor: no se trata de olvidar la dimensión política de cierto “reparto de lo sensible”. Bastable se adapta rápidamente a su nueva vida. Pero pronto comprueba que sus esfuerzos por ser aceptado por la sociedad imperial se han visto “completely wasted” (71). Al principio se culpa a sí mismo, pero su creciente desencanto pronto da lugar a una mirada mucho más crítica. Su proceso de aculturación conlleva uno paralelo de desfamiliarización respecto de todos esos aspectos que reconoce como desarrollos de sus propios ideales “victorianos”: el

¹⁹ Un ejemplo es el Mayor Powell, a quien Moorcock bautizó en referencia al Enoch Powell histórico. Al perder finalmente su compostura, el oficial británico verbaliza su horror ante la perspectiva de “bloody Chinks and niggers running the world”, poniendo así de manifiesto “the hatred and the fear [beneath] the mask of kindly patronage” (132). Ya antes había manifestado su repulsión ante el hecho de que Japón pudiera contarse entre las potencias imperialistas, a la par de los más poderosos estados “occidentales” (43).

²⁰ En la edición británica original, el personaje de Dutchke pasó a llamarse “Rudolfo Guevara” en honor del “Che” Guevara: ya no, entonces, en alusión al dirigente estudiantil alemán Rudolf “Rudi” Dutschke. En la reedición de la trilogía completa, el nombre se convirtió finalmente en “von Bek”, nombre que reaparece en otras obras del autor. En efecto, Moorcock aprovechó la ocasión para reforzar la cohesión de su Multiverso.

culto al progreso, una extensión pacífica y gradual de las libertades individuales, una concepción y un ejercicio perfeccionados del poder imperial. Esta admiración zozobra ante la comprobación de que la supuesta utopía es un orden injusto y opresivo. Pero aun más: también ese “misterioso Oriente” se descubre ahí donde parecía excluido o neutralizado. En su famoso ensayo “Avant-Garde and Kitsch” (1939), un joven Greenberg diagnosticó la “decadencia” de la sociedad burguesa occidental, asociándola a la anomia y el estancamiento cultural. En el pasado, decía el crítico neoyorkino, estas situaciones solían resolverse en el bizantinismo (él habla de “alejandrismo”). A la vanguardia –concepto que aquí coincide, en buena medida, con la definición más “autonomista” del modernismo (cfr. Huyssen [1986]: 54)– corresponde hoy la misión de mantener en movimiento la cultura “in the midst of ideological confusion and violence” ([1939]: 8). El cisma histórico que Greenberg señaló entre vanguardia artística y vanguardia política se salva en *Warlord* con una figura como Cornelius Dempsey, que trae a Bastable el recuerdo de los bohemios de su tiempo: un guiño, quizás, al estilo que mucho más tarde popularizarían los Teddy Boys o incluso el glam rock. A la fuerza revitalizadora del “anarco-esteta” se contraponen el anquilosado modernismo de la arquitectura oficial, que recuerda su etapa post-1945 en la periodización respaldada por Huyssen: “modernist architecture [...] became increasingly an architecture of power and representation [...], of alienation and dehumanization” ([1986]: 186). Desde esta perspectiva, el inicio de la demolición del complejo Pruitt-Igoe en 1972 no habría hecho más que certificar la defunción de un utopismo modernista largamente agotado. Bajo el resplandor de sus metrópolis, puede que tampoco el Imperio en la novela de Moorcock sea más que un cadáver viviente, acaso tan ruinoso y putrefacto como el reino de Kumbalari.

III. La decadencia como “maldición de Oriente”

Y avait-il eu chez les Romains un désir de
disparaître, une faille secrète?

Michel Houellebecq, *Soumission* (2015)

Asegura el *Libellus de Antecristo* que el fin del mundo no llegará antes de la plena restauración del Imperio. La mitología del Imperio y la del Apocalipsis, recuerda Kermode, están íntimamente relacionadas ([1967]: 10; cfr., también, Cohn [1957]). A diferencia de la Melniboné de la saga de Elric, el reino de Eduardo VIII en la novela de Moorcock sigue siendo una potencia mundial, al parecer más firme que nunca en la senda del progreso. También las otras potencias imperialistas se muestran pujantes, aunque sea a la sombra de esta *Pax Britannica*. Y sin embargo, sentencia un personaje, “Europe has used up its dream. It has no future. [It] is dying” (111). Este diagnóstico se vuelve inseparable de la idea de Oriente como patología. Si Oriente es una enfermedad contagiosa, su vector por excelencia es el opio, que así se convierte en “la maldición de Oriente” [*“the Curse of the Orient”*] (10) en dos sentidos: la ruina de los pueblos asiáticos, pero también una encarnación del

terror europeo a la hibridación y la decadencia. Por un lado se lo caracteriza como una droga que conduce al extremo una mentalidad y una disposición anímica típicamente “orientales” (incluso entre personas de ese origen) (19). En casos como este, el opio sirve como base a “[a] white supremacist narrative on Asian weakness” (Goh 2017: 159). Esta narrativa es puesta en tela de juicio por el General Shaw, quien esboza un relato afín al del Siglo de la Humillación chino: el contrabando de opio de India a China fomentado por compañías británicas y estadounidenses; la ruina de la economía china debido a la inflación; la resistencia del gobierno chino; la llegada de los ejércitos de las potencias imperiales para dar una lección al pueblo chino (122). El líder no necesita mencionar las Guerras del Opio por su nombre, ni ahondar en complejas problemáticas históricas o económicas, para dejar clara su posición: la caída de China no tuvo nada que ver con cuestiones de “decadencia innata” o “inferioridad moral” (122). A la inversa, el fantasma de la decadencia no deja de acosar a las Grandes Potencias toda vez que la posibilidad de la hibridación amenaza corromper “[the] protean, wordly, healthy manliness” del poderío imperial (Attridge 2003: 117). Después de todo, “[the] pathologically paranoid image of the alien Oriental and his devastating habits had great imaginative persistence, and opium’s ‘pernicious effect [...]’ was too great to dismiss” (Foxcroft 2007: 73).

En un eco de los discursos finiseculares sobre la degeneración y la decadencia, el tópico de “la muerte de Europa” es invocado explícitamente por el Conde Dutchke. En una ocasión, Bastable y él discuten sobre si la “utopía para todos” de Shaw verdaderamente podría realizarse en una escala global. Inseguro sobre esto, Dutchke se permite conjeturar: “You could say that Dawn City is a beginning –it is conceived in terms of the future. London is an ending –the final conception of a dead ideology” (111). El personaje bien pudo hacer suya la célebre tesis de Oswald Spengler: la cultura occidental se había convertido en una *civilización* “bizantina”, “a worn-out giant of the primeval forest, [thrusting its] decaying branches towards the sky” ([1922]: 106).²¹ En consonancia con Northrop Frye, diremos que la “decadencia de Occidente” es un mito: “[W]hen a historian’s scheme gets to a certain point of comprehensiveness it becomes mythical in shape, and so approaches the poetic in its structure” (1963: 53-54). Mitos románticos, mitos cómicos, mitos irónicos... Y también mitos trágicos, como los de Gibbon o el mismo Spengler. El ideal en juego, como notó White, es el de una oposición entre la *falacia poética* y un trabajo de carácter inductivo ([1974]: 82). De ahí la idea –tan venerable, dice, como problemática– de que el historiador modelo no trabaja desde una forma unificadora, sino *hacia* ella. Abrevando en el sustrato arquetípico del mito e

²¹ Que la idea sea básicamente la misma en este contexto no nos exime de una distinción terminológica no menor. Mientras que el Conde Dutchke habla de “Europa”, Spengler vio en esta palabra nada más que un sonido vacío. “There is historically no ‘European’ type, and it is sheer delusion to speak of the Hellens as ‘European Antiquity’ [...]. ‘East’ and ‘West’ are notions that contain real history” ([1922]: 16). Otra diferencia digna de mención –aunque tampoco afecte significativamente las resonancias “spenglerianas” de la novela– es que, para el pensador alemán, la Gran Guerra cerró la primera fase de Occidente como “civilización” tras su correspondiente etapa como “cultura”. A esta seguirían otras dos fases –formación de un gran imperio mediante– comenzando la última en torno al 2200 ([1922]: 455). En Moorcock, en cambio, es justamente la inexistencia de una guerra mundial lo que ha permitido a Occidente seguir imperturbable el curso de su estancamiento. La diferencia no radica únicamente en que la guerra tuviera lugar o no, sino en el rol que se le atribuye dentro de cierta concepción de la historia. En este segundo caso, se enfatiza la continuidad entre el imperialismo decimonónico y la utopía realizada de un imperio global.

integrándolo a su propia mitología personal, Moorcock da a entender que ese gran relato de la “decadencia” se aplica tanto a la cronología de la novela como a la “nuestra”, en la que los EE.UU. han devenido una potencia neo-imperialista y la sociedad británica aún no se ha librado “of dreams of a world-dominating Anglo-Saxon alliance” (Moorcock 2012: 361). Sus herederos, presumimos, bien podrían ser los eloi de Wells, “[whose] too-perfect security [...] had led them to a slow movement of degeneration, to a general dwindling in size, strength, and intelligence” (Wells 1895: 118). El marco de esta ucronía permite a Moorcock llevar el imperialismo decimonónico todavía más allá en su curso de bizantinismo y decadencia.²² El futuro, afirma el “anarquista” prusiano, radica en África, en Asia, quizás en Sudamérica también.

Tras la inesperada victoria nipona en la Guerra ruso-japonesa (1904-1905), la perspectiva de un mundo dominado por un poder sino-japonés dejó de ser, para muchos, una preocupación sobre el futuro lejano para convertirse en una problemática urgente. La ficción popular a la vez se hizo eco y se nutrió de la imaginería y del debate sobre el “Peligro Amarillo”, expresión popularizada –aunque no acuñada– por el best-seller de M. P. Shiel *The Yellow Danger* (1898).²³ La Confederación de Asia Oriental en *The War in the Air*, la China revitalizada por los japoneses en “The Unparalleled Invasion” (1910), de Jack London, el personaje epónimo de la serie de Fu Manchú, de Sax Rohmer, destacan entre aquellas plasmaciones ficcionales de la amenaza “oriental”. El Imperio de Dai-Nippon –rival del neovictoriano Raj Angrezi– en la novela steampunk *The Peshawar Lancers* (2001), de S. M. Stirling, evoca esta misma idea. No parece casual que los “Niais” asiáticos en el relato de Wells (247) se asemejen tanto a los “Fei-chi” que los revolucionarios pilotean en *Warlord*. Tanto en la novela de Moorcock como en esas obras de entresiglos, la pulsión depuradora adquiere la forma de una lucha por la supervivencia de Occidente contra su enemigo “oriental”. Valga cierta salvedad en el caso de Japón, que en *Warlord* se alía con las otras potencias imperiales contra la gesta revolucionaria de Shaw por la “liberación” de China y, eventualmente, del mundo entero (105). Es el propio Shaw quien, pese a su origen euroasiático, se convierte en la encarnación más visible del “Peligro Amarillo” en la novela: perspectiva que históricamente movió a hombres como el barón Christian von Ehrenfels –consumado defensor de la teoría del darwinismo social– a llamar a la creación inmediata de “a phalanx of men who are ready, in the face of all the resistance of our culture, as far as possible to introduce selective breeding of humanity *right now*” (citado en Dickinson 2002: 263-4).

Pero el Oriente aparece en *Warlord* no solo como una amenaza puramente externa. También lo hace como una enfermedad capaz de arruinar al hombre europeo. El tipo del “europeo orientalizado” –aquel que ha *contraído* el Oriente– se vuelve la imagen más poderosa de hibridación cultural, signo y factor de decadencia, mucho más difícil de asimilar a la grilla del Imperio que el *half-*

²² Este sentimiento atraviesa toda la trilogía, abarcando desde las circunstancias personales específicas que enfrentan los personajes (“the last creature alive in the world” [30], “the last hotelier on the island” [Moorcock [1993]d: 323]) hasta un plano macrocósmico que comprende la humanidad toda: “the [last] days of imperialism” (132), “the last days of the Roman Empire” (132), “the last century of the world” (12), “the Final War, [...] Armageddon” (Moorcock [1993]c: 251).

²³ Para una breve contextualización de esta moda racista y xenófoba en el marco de las ficciones catastróficas de entresiglos, cfr. Rieder (2008: 141-2).

caste como encarnación de la hibridación “racial”. Motivo recurrente en la ficción británica del siglo XIX, incluyendo instancias como Coleridge, De Quincey, Dickens, Wilkie Collins o Arthur Conan Doyle (cfr. Milligan 1995), la opiomanía se situaba en las antípodas de los ideales imperiales de “virilism, the heroic and the soldierly” (Attridge 2003: 117). En la segunda novela, un ficcionalizado Mahatma Gandhi calificará estos ideales como típicos de hombres violentos, “so deeply cynical, so rooted in their own insane beliefs” (Moorcock [1993]c: 214). Más adelante, incluso el Dr. Hira —un cingalés muy crítico del imperialismo— advertirá cómo “Englishmen often start acting strangely when they’ve been out East a few years” (Moorcock [1993]d: 317). El personaje de Dempsey reaparece entonces como un caso de “inglés arruinado” [*wretched Englishman*] (Moorcock [1993]d: 317). Solo más tarde se descubre que su estado mental deriva, ante todo, de su remordimiento por haber arrojado una bomba atómica, “la misma” que Bastable ayudara a detonar en la otra cronología. Su caída en el opio y en un ánimo de “fatalismo oriental” (Moorcock [1993]d: 317) es comparada con la conversión de otros europeos en “nativos” una vez establecidos en territorio asiático. Aunque su nuevo conocido no responda por completo al perfil del europeo orientalizado, Moorcock Sr. está seguro de ver en Bastable los síntomas de “la enfermedad oriental” (cfr. 19). Más tarde se revela que los efectos del opio se mezclan, en su caso, con el trauma de su deriva a través del Multiverso. Pero el propio narrador admite que no se trata de un efecto puramente exógeno del entorno “oriental”. Este funcionaría, en todo caso, como catalizador: un espacio capaz de hacer que el hombre blanco descubra “a weakness within himself which he might never have found” (9). Después de todo, la única razón por la que el mismísimo Moorcock Sr. ha hecho la travesía hasta la isla es la urgencia de tratar un estado preexistente de “exhaustion” y “nervous debility” (6). Max Nordau lo dejó muy claro en su *magnum opus*, que dedicó a Lombroso: el vértigo y el tumulto de la vida moderna —incluyendo la exposición constante a las nuevas tecnologías— como gran factor de “degeneración” (cfr. [1892]: 39, 42). Sumemos a esto el hastío y obtendremos el diagnóstico clásico del hombre finisecular.

Tras una estadía de dos meses en Rowe Island, Moorcock Sr. siente que ha recobrado su energía física y mental. Este proceso es, en principio, exactamente el opuesto de aquel que “la maldición de Oriente” induciría en el hombre europeo. Para quienes lo piensan y lo experimentan como un espacio fuera de la historia, Oriente ofrece, en el corto plazo, un efecto terapéutico. Pero entonces sobreviene el más profundo aburrimiento. Las únicas noticias que Moorcock Sr. recibe del “exterior” llegan con diferentes grados de retraso, entre una quincena y seis meses (7). Debido a esta escasez de noticias recientes y a la inmutable rutina de la colonia, el tiempo en la isla oscila, para el narrador, entre el pasado inmediato y la eternidad.²⁴ La afirmación “After all, there is nothing you can do to alter the course of what has become history” (7) —que las aventuras de Bastable en el Multiverso cargan de ironía dramática— expresa una coartada, moral y política, a un estado de irresponsabilidad aparentemente forzada. También resume una mentalidad para la que el conformismo, el

²⁴ Históricamente, esta situación es consonante con la coexistencia de múltiples temporalidades en la vastedad del Imperio Británico. A esto se suman las *terrae incognitae* en las que se aventuraban los exploradores. De acuerdo con la zona geográfica, el tiempo podía dar la impresión de acelerarse, de detenerse o incluso de retroceder, como reza la famosa frase de Marlow: “Going up that river was like travelling back to the earliest beginnings of the world” (Conrad [1899]: 31). Más aun, el establecimiento del meridiano de Greenwich como parámetro global para medir el tiempo hizo oficial la paradoja de que “the centre of the empire lagged several hours behind many of its colonies” (McDonnell 2013: 97).

sentimiento de autosuficiencia, una conciencia limpia, han pasado a caracterizar la normalidad misma. El hastiado Moorcock Sr. empieza a fantasear con que *algo* pase en la isla. Y su idea de que “algo pase” implica casi naturalmente un horizonte de catástrofe. De este modo exhibe una especie de perverso impulso escopofílico que la prensa sensacionalista –característica, pero no exclusivamente– tiende a satisfacer y a fomentar a la vez: “an explosion in the mine, an earthquake, [...] perhaps even a native uprising” (8). Más allá de admitir el carácter “vil” de estas esperanzas (8), el personaje no se toma un instante para preguntarse sobre las razones por las cuales los “nativos” se alzarían contra el dominio británico, ni para reflexionar sobre las implicaciones éticas de las condiciones de trabajo que sufren en las minas, ni para evaluar si la población de la isla está realmente preparada para afrontar un terremoto (más bien anticipa que no lo está). Se mantiene, por lo tanto, virtualmente extraño a cualquier posible impulso de intervenir en un mundo fetichizado y desencantado.

En suma, el mito de “la decadencia de Occidente” nunca es desacreditado en la novela. Más bien lo contrario, una vez que se lo depura –al menos parcialmente– de su resabio orientalista. Entre los impolutos rascacielos de *Metropolis*, la Teku Benga moorcockiana ha plantado su semilla, diabólicamente resistente al higienismo modernizador. Thea von Harbou se aseguró de remarcarlo en su propia novela: una casa más antigua que la ciudad, tal vez existente ya en tiempos bíblicos, construida supuestamente por un mago venido de Oriente que trajo consigo la peste ([1925]: 68). Esta última imagen es consonante con la de Oriente como enfermedad contagiosa. Pero la metáfora que Moorcock autoriza es, en definitiva, la de un proceso endógeno. Quizás no sea exacto vincularla con la imagen de un “tumor oriental”, ya que esto sugeriría un epicentro patógeno. Pero puede serlo como *análogo tangible* de eso “otro” que se descubre en “lo uno” –mejor dicho: *como* “lo uno”– de una civilización exhausta.²⁵ O, en términos que Wells empleó en su conferencia “The Discovery of the Future” desde otra perspectiva: “the submissive” y “the passive” como faz oculta de “the legislative, creative, organizing, or masterful” (Wells 1913: 7; referido en Moorcock [1993]c: 152). De ahí la zona de indistinción que aflora entre positivismo y fatalismo; entre la neurastenia como efecto del estrés de la vida moderna y la “debilidad” del inglés orientalizado; entre la dependencia “oriental” de un pasado semi-mítico y la proyección “occidental” hacia el futuro; entre la teleología del progreso y la escatología finisecular. A fin de cuentas, ¿qué es la aventura de Bastable, sino un reflejo magnificado de las fantasías apocalípticas del “abuelo” de Moorcock? No una explosión en una mina, sino un cataclismo nuclear. No un terremoto ordinario, sino una turbulencia cósmica. No un levantamiento “nativo”, sino una revolución mundial. Se ha negado que el relato de Spengler exprese verdaderamente un carácter escatológico: “his theory applied to singular cultures, [...] world history was nothing but a ‘phantom’” (Clarke 2007: 52-53). En la novela, sin embargo, la decadencia de Occidente entronca con un horizonte donde el mundo mismo es lo que está en juego, al menos tal como lo conocemos. *Fiat ars, pereat mundus...* En su propia escala, Moorcock Sr. finalmente cede al impulso de romper la cuarta pared entre la mirada fetichizadora y un revitalizado mundo de los fenómenos: se enrolla como

²⁵ De Jameson tomamos con cierta libertad el concepto de “análogo tangible”, identificado con aquellos casos en que elementos internos de cierto mundo ficcional “are somehow transformed into folds in space, into discontinuous pockets of homogeneous time and of heightened symbolic closure, such that they become [...] perceptual vehicles for *world* in its larger phenomenological sense” (1981: 98).

voluntario en la Primera Guerra Mundial y muere en el Somme en octubre de 1916, otra víctima de un conflicto del que se esperó fuera “the War to End All Wars” (*la der des der*) y que se reveló, no obstante, como preludio sacrificial de un siglo con justicia llamado “la Era de los Extremos”.

Conclusión

La utopía imperial, alecciona Moorcock, no solo es moralmente repudiable. También es intrínsecamente decadente. Un anacronismo que ha sobrevivido, en esta cronología alternativa, por la sola fuerza de la inercia histórica. Idealizado como espectáculo sublime, demonizado como suma de la barbarie, negado, en fin, como espacio histórico, el “Oriente” se expone como identidad latente de un imperio que perdura bajo el terror de la contaminación e incluso a través de este. Que buena parte de su propuesta fuera a convertirse en un lugar común –como también lo ha hecho esa *vulgata* poscolonial a la que en buena medida supo anticiparse– no es un demérito de la novela. Más bien prueba la clarividencia con que el autor manipuló las constricciones del género para dar forma a su “intervención” político-literaria. Y lo hizo de un modo que le valió, retrospectivamente, su consagración como fundador de una estética que ha logrado una conjunción *sui generis* entre pastiche literario, reflexión metahistórica y producción transmedial. Es cierto que, incluso exorcizado de sus resonancias neo-orientalistas, el respaldo al mito de “la decadencia de Occidente” conlleva ciertas paradojas y dificultades que Moorcock resolvió con éxito variable. El concepto mismo de “decadencia” sugiere una idea de esplendor perdido. ¿Y no es esta la premisa básica de la nostalgia post-imperial? Es claro que el tiro pudo salir por la culata. Quizás previendo este riesgo, la novela reconoce una dimensión positiva en el gran relato de la “modernidad occidental”. Korzeniowski parece hablar por el autor cuando dice: “I admire what Britain stands for in many ways. But I do not admire what she has done to her colonies” (92). Más tarde, Shaw se reconoce inspirado por un ideal europeo (121). A su formación oxoniense remonta su visión del imperialismo, la dignidad humana y el derecho de autodeterminación de los pueblos (115). Por consiguiente, no es cuestión de rechazar los valores más encomiables de esa “modernidad” solo porque hayan servido para legitimar un proyecto de supremacía imperial, ese mismo que Moorcock denunció en la base del paternalismo fabiano y que se prolongaría bajo las formas actuales del “internacionalismo liberal”. Sin mayor problematización, la novela atribuye a esos ideales una validez y una deseabilidad universales. Como contrapartida, ensaya una blanda apuesta a la imitación. “People learn by example [...]. They do not have ideas forced upon them” (115): potencial que habría hallado nuevas vías para cumplirse –geográfica y políticamente– en cuanto los viejos imperios agotaron su fuerza vital.

La hegemonía de Occidente fue una contingencia, sostiene Shaw. De no ser por la codicia europea, todo Oriente y África tendrían hoy una economía más fuerte que la de Europa (115). Y sin embargo, no debe olvidarse cómo culmina esta primera aventura de Bastable. Con la complicidad del héroe, los revolucionarios detonan un arma nuclear sobre la base imperial en Hiroshima, un eco de los acontecimientos de 1945 en nuestra “propia” cronología. En su introducción a la edición revisada de la serie, Moorcock reiteró que “[i]t was my wariness of

paternalism [...] which inspired this sequence” (Moorcock [1994]: vi). Es cierto que la mayor parte de *Warlord* se focaliza en deconstruir esa posición “paternalista”, que el autor identificó tanto con los escritos de Morris, Shaw o Wells como con los empleos actuales del término (Moorcock [1994]: vi). Pero del fracaso del personaje epónimo en proponer una verdadera alternativa al *statu quo* se infiere, asimismo, una crítica al utopismo mesiánico, que “[i]n its extreme forms it can justify acts of terrible violence and inhumanity” (Moorcock 1983: 88). Los adalides del anti-imperialismo y la contracultura bien pueden verse enceguecidos, ellos mismos, por una criminal pulsión depuradora. Como atinadamente observan dos críticos, la conclusión de la novela nos deja ante una terrorífica disyuntiva: “the continuation of the world system of ‘benevolent’ empires or a world made anew by freedom fighters with nuclear weapons” (Weakland y Duke 2016: 206).²⁶ Más que estimular la fantasía nostálgica de alterar un pasado traumático, la trilogía nos exhorta a asumir la responsabilidad de evitar que esos traumas vuelvan a “encarnar” jamás, aun si tal esfuerzo fuera vano (Moorcock [1993]d: 421). Suponiendo que el mundo original de Bastable fuera también el nuestro, bien sabemos cómo se desarrollaría esa cronología pocos años después de la fatídica entrada del héroe en Teku Benga: con el encuentro de la caballería y el fuego del Mark I en esa lauréamoniana mesa de disección conocida como “tierra de nadie”. ¿La guerra, única higiene del mundo? Fallido *regressus ad uterum* que no hizo, a despecho de Marinetti ([1909]: 130), sino ratificar la estructura de trama histórica de la que buscaba escapar. Por eso es doblemente trágico. La catástrofe, como rito de pasaje hacia un nuevo comienzo, es también la *hybris* que lo condena.

Des Esseintes, esteta decadente por antonomasia, sufrió el trauma de la *vagina dentata* solo para ver implosionar su paraíso artificial. Destrozado su cuerpo por la artillería, el Joe de Dalton Trumbo se hunde en el tormento de un simulacro uterino a la espera de una muerte que siempre se aplaza. Mientras tanto, la casa de Rotwang permanece en pie entre las ruinas: espectral, infecciosa, imperturbable. Bien podría extenderse a estos casos la caracterización que se ha ensayado sobre cierta narrativa post-apocalíptica finisecular: relatos “[that] do not promise ‘glorious rebirth’ but rather [...] ‘are enmeshed in the backward-looking narrative of trauma’” (Mousoutzanis 2014: 180). En *Warlord*, el sujeto occidental encuentra en sí la indolencia de “Oriente”, su “afeminada” anulación del cuerpo, el abandono a una onírica sensualidad que arraiga, sin embargo, en la materialidad de la mercancía. Pero también hace suyo su rostro más sucio y barroco, ese que asqueara a Bastable en Kumbalari y que ahora deviene “la abyección del cuerpo apestando, sajado y desmembrado por la tecnología bélica” (Fernández Porta 2010: 193). Ya no hace falta cazarlo o atraerlo con una sirena, como en el film de 1960: el eloi se arroja gustoso al matadero para descubrirse, a un tiempo, como presa y como morlock. Acaso todo el siglo XX quedara atrapado en los horizontes de este metarrelato. *Les quenes de siècle se ressemblent*, escribió Huysmans ([1891]: 363). Casi ochenta años después, Kermode diría invocando a Focillon: “we project our existential anxieties on to history; there is a real correlation between the ends of centuries and the peculiarity of our imagination, that it chooses always to be at the

²⁶ Mike Perschon ha aventurado algunas interpretaciones en torno a este giro en la trama: “Perhaps it is done to show the horror of the end of the Pacific war to a 1970s readership that still believed without reservation in the need for the atomic bomb. Perhaps it is a counterfactual investigation of the question whether changing historical events changes human nature or the destiny of certain nationalities or communities” (2016: 160).

end of an era” ([1967]: 97). La deriva cósmica del militar fabiano, la marcha suicida de Occidente en las novelas de invasión, la caída de Moorcock Sr. en el Somme, se tejen como pasos de una misma *Totentanz* al calor de la Guerra Fría. No en vano los profetas de la decadencia quisieron ver, tras el esplendor de fin de siglo o incluso en su faz, la fosforescencia pútrida de una civilización exhausta, incapaz de disimular los signos de una agonía que no tardaría en consumarse en el fango de las trincheras.

ALEJANDRO GOLDZYCHER es Licenciado y Profesor de Enseñanza Media y Superior en Letras por la Universidad de Buenos Aires, y becario doctoral del Conicet bajo la dirección de Marcelo G. Burello. Ha participado en Proyectos UBACyT dirigidos por Daniel Link, en cuyo marco desarrolló una beca estímulo. Se desempeña, también, como coeditor de la revista *Luthor* y editor de la revista *4'33''*, adscripto a la cátedra de *Literatura Norteamericana* (UBA), y docente en los niveles terciario y universitario. Ha publicado artículos y reseñas en revistas especializadas, realizado trabajos de traducción y edición literarias, y participado de diversos eventos académicos.

Bibliografía

- ATTRIDGE, Steve. 2003. *Nationalism, Imperialism and Identity in Late Victorian Culture. Civil and Military Worlds*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- BENJAMIN, Walter. 2007 [1933]. “Experiencia y pobreza”. En Tiedemann, Rolf; Schweppenhäuser, Hermann (eds.), *Walter Benjamin. Obras (libro II / vol. 1)*. Ed. española al cuidado de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada, pp. 16-22.
- _____. 2008 [1935]. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (Primera redacción)”. En Tiedemann, Rolf; Schweppenhäuser, Hermann (eds.), *Walter Benjamin. Obras (libro I / vol. 2)*. Ed. española al cuidado de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada, pp. 7-47.
- BHABHA, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. Londres y Nueva York: Routledge.
- BLOCH, Ernst. 1977 [1955]. *El principio esperanza, Vol. II (1938-1947)*. Madrid: Aguilar.
- BOWSER, Rachel y Brian CROXALL. 2010. “Introduction: Industrial Evolution”. *Neo-Victorian Studies*. Vol. 3, Nº 1, 1-45.
- BOURRIAUD, Nicolas. 2009 [2002]. *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- CANTOR, Paul y Peter HUFNAGEL. 2006. “The Empire of the Future: Imperialism and Modernism in H. G. Wells”. *Studies in the Novel*. Vol. 38, Nº 1, 35-56.
- CLARKE, G. J. 2007 [2011]. “Ends as Means: Christian Eschatology as a Critical Tool for Approaching Postmodernism”. En Bowen, Deborah (ed.), *The Strategic Smorgasbord of Postmodernity: Literature and the Christian Critic*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. 49-70.
- CLARKE, I. F. 1966. *Voices Prophesying War 1763-1984*. Oxford: Oxford University Press.
- COHN, Norman. 1970 [1957]. *The Pursuit of the Millennium. Revolutionary Millenarians and Mystical Anarchists of the Middle Ages*. Oxford: Oxford University Press.
- CONRAD, Joseph. 1916 [1899]. *Heart of Darkness*. Nueva York: Doubleday, Page & Company.
- DARBY, Philip. 1998. *The Fiction of Imperialism. Reading Between International Relations and Postcolonialism*. Londres y Washington: Casell.
- DICKINSON, Edward Ross. 2002. “Sex, Masculinity, and the ‘Yellow Peril’: Christian von Ehrenfels’ Program for a Revision of the European Sexual Order, 1902-1910”. *German Studies Review*. Vol. 25, Nº 2, 255-84.
- ECO, Umberto. 1993 [1979]. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Trad. Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen.
- FERGUSON, Christine. 2011. “Surface Tensions: Steampunk, Subculture, and the Ideology of Style”. *Neo-Victorian Studies*. Vol. 4, Nº 2, 66-90.
- FOUCAULT, Michel. 2010 [1967-1984] “Espacios diferentes”. En *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires: Nueva Visión, pp. 63-81.

- FOXCROFT, Louise. 2007. *The Making of Addiction: The 'Use and Abuse' of Opium in Nineteenth-Century Britain*. Burlington: Ashgate.
- FRYE, Northrop. 1963. *Fables of Identity*. Nueva York: Harcourt.
- GARDINER, John. 2002. *The Victorians: An Age in Retrospect*. Londres y Nueva York: Hambledon Continuum.
- GOH, Jaymee. 2009. "The Intersection of Race and Steampunk". *Silver Goggles* (October 20). <<http://silver-goggles.blogspot.com.ar/2009/10/intersection-of-race-and-steampunk.html>> [Consulta: 24 de marzo de 2019].
- _____. 2010. "Countering Victoriorialism". *Steampunk Magazine's blog*. <<http://www.steampunkmagazine.com/2010/03/countering-victoriorialism/>> [Consulta: 24 de marzo de 2019].
- _____. 2017. *Shades of Sepia: Examining Eurocentrism and Whiteness in Relation to Multiculturalism in Steampunk Iconography, Fandom, and Culture Industry*. Tesis doctoral University of California.
- GREENBERG, Clement. 1986 [1939]. "Avant-Garde and Kitsch". En Greenberg, Clement; O'Brian, John (ed.), *The Collected Essays and Criticism, Volume 1: Perceptions and Judgments (1939-1944)*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, pp. 5-22.
- HARBOU, Thea von. 1984 [1925]. *Metropolis. Roman*. Frankfurt: Ullstein.
- HUYSMANS, Joris-Karl. 1895 [1891]. *Là-bas*. París: Tresse & Stock.
- HUYSEN, Andreas. 1987 [1986]. *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press.
- JAMES, Simon J. 2012. *Maps of Utopia: H. G. Wells, Modernity and the End of Culture*. Nueva York y Oxford: Oxford University Press.
- JAMESON, Fredric. 2002 [1981]. "Magical Narratives: On the Dialectical Use of Genre Criticism". En Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 89-136.
- _____. 2005. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Londres y Nueva York: Verso.
- JONES, Susan. 2004. "Into the Twentieth Century: Imperial Romance from Haggard to Buchan". En Saunders, Corinne (ed.). *A Companion to Romance: From Classical to Contemporary*. Oxford: Blackwell, pp. 406-23.
- KERMODE, Frank. 2000 [1967]. *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. Nueva York y Oxford: Oxford University Press.
- LEERSSEN, Joep. 2016. "Imagology: On using ethnicity to make sense of the world". *Iberic@l. Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*. N° 10, 13-31.
- LENIN, V. I. 1974 [1917]. "Imperialism, the Highest Stage of Capitalism". En Lenin, V. I.; Hanna, George (ed.), *Collected Works, Vol. 22 (December 1915-July 1916)*. Trad. Yuri Sdobnikov. Moscú: Progress Publishers, pp. 185-304.
- LOZA, Susana. 2018. *Speculative Imperialisms: Monstrosity and Masquerade in Postracial Times*. Lanham: Lexington Books.
- MANOVICH, Lev. 2001. *The Language of New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.

- MARINETTI, Filippo Tommaso. 1978 [1909]. “Primer manifiesto futurista”. En Marinetti, Filippo Tommaso, *Manifiestos y textos futuristas*. Trad. G. Gómez; N. Hernández; Cari Sanz. Barcelona: Ediciones del Cotal, pp. 125-35.
- MCDONNELL, Jenny. 2013. “Brave New Worlds: Samuel Butler’s *Erewhon*, Settler Colonialism and New Zealand Mean Time”. En Ferguson, Trish (ed.), *Victorian Time. Technologies, Standardizations, Catastrophes*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- MIÉVILLE, China. 2012. Participación en el panel “Here Come the Dirigibles”. Coord.: Robert Krulwich. *Key West Literary Seminar*, 30ª ed. (“Yet Another World: Literature of the Future”).
- MOORCOCK, Michael. 1976. *Before Armageddon*. Londres: Wyndham.
- _____. 1983. *The Retreat from Liberty*. Londres: Zoma Books.
- _____. 1995a [1994]. “Introduction”. En *A Nomad of the Time Streams. A Scientific Romance*. Clarkston: White Wolf, pp. vi-vii.
- _____. 1995b [1993] *The Warlord of the Air*. En *A Nomad of the Time Streams. A Scientific Romance*. Clarkston: White Wolf, pp. 1-145.
- _____. 1995c [1993]. *The Land Leviathan*. En *A Nomad of the Time Streams. A Scientific Romance*. Clarkston: White Wolf, pp. 147-276.
- _____. 1995d [1993]. *The Steel Tsar*. En *A Nomad of the Time Streams. A Scientific Romance*. Clarkston: White Wolf, pp. 277-424.
- _____. 2009a. “The Manual of Detection by Jedediah Berry”. *The Guardian*. <<https://www.theguardian.com/books/2009/aug/22/manual-of-detection-jedediah-berry>> [Consulta: 24 de marzo de 2019].
- _____. 2009b. “The Readers of Boing Boing interview Michael Moorcock”. <<http://tachyonpublications.blogspot.com.ar/2009/06/readers-of-boing-boing-interview.html>> [Consulta: 24 de marzo de 2019].
- _____. 2010a. *Modern Times 2.0, plus “My Londons” and “Get the Music Right” Outspoken Interview*. Pontypool: PM Press.
- _____. 2012. “Paraxis Introduction. From *Paraxis* 01, April 2011”. En Moorcock, Michael; Kausch, Allan (eds.). *London Peculiar and Other Nonfiction by Michael Moorcock*. Pontypool: PM Press, pp. 361-636.
- _____. 2014. “Introduction to *The Michael Moorcock Collection*”. En Moorcock, Michael. *The Nomad of Time*. Londres: Orion, pp. xiii-xviii.
- MOORCOCK, Michael y Patrick HUDSON. 2002a. “Fifty Percent Fiction. Michael Moorcock”. <<http://www.zone-sf.com/mmoorcock.html>> [Consulta: 24 de marzo de 2019].
- MOORCOCK, Michael y Richard MARSHALL. 2002b. “Strange Connections – An Interview with Michael Moorcock”. <http://www.3ammagazine.com/litarchives/2002_jun/interview_michael_moorcock.html> [Consulta: 24 de marzo de 2019].
- MOORCOCK, Michael y Ben GRAHAM. 2010b. “Talking To The Sci-Fi Lord: Regenerations & Ruminations With Michael Moorcock”. <<http://thequietus.com/articles/05325-michael-moorcock-interview-dr-who-the-coming-of-the-terraphiles>> [Consulta: 24 de marzo de 2019].

- MOORCOCK, Michael y Amanda DYAR. 2013. "Exclusive: Michael Moorcock Talks New Novel The Warlord of the Air". <<http://www.dreadcentral.com/news/40503/exclusive-michael-moorcock-talks-new-novel-the-warlord-of-the-air/>> [Consulta: 24 de marzo de 2019].
- MOORE, Robin J. 1999. "Imperial India, 1858-1914". En Porter, Andrew (ed.), *The Oxford History of the British Empire, Vol. III: The Nineteenth Century*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, pp. 422-46.
- MORRIS, William. 1885. "Unattractive Labour". Suplemento en *Commonweal*. Vol. 1, N° 4, 37.
- MOUSOUTZANIS, Aris. 2014. *Fin-de-Siècle Fictions, 1890s/1990s. Apocalypse, Technoscience, Empire*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- MURPHY, Douglas. 2012. *The Architecture of Failure*. Winchester y Washington D.C.: Zero Books.
- NOVOTNY, Patrick. 1997. "No Future! Cyberpunk, Industrial Music, and the Aesthetics of Postmodern Disintegration". En Hassler, Donald M.; Clyde Wilcox (eds.), *Political Science Fiction*. Columbia: University of South Carolina Press, pp. 99-123.
- NORDAU, Max. 1895 [1892]. *Degeneration*. Londres: Heinemann.
- O'CONNOR, Erin. 2003. "Preface for a Post-Postcolonial Criticism". *Victorian Studies*. Vol. 45, N° 2, 217-46.
- PAGLIASSOTTI, Dru. 2010. "Against VictOrientalism". *The Mark of Ashen Wings*. <<http://drupagliassotti.com/2010/03/10/against-victorientalism/>> [Consulta: 22 de diciembre de 2019].
- PERSCHON, Mike. 2016. "Seminal Steampunk. Proper and True". En Bowser, Rachel A.; Brian Croxall (eds.), *Like Clockwork: Steampunk Pasts, Presents, Futures*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 153-78.
- PROUST, Marcel. 1981. [1908]. "Proust a Robert Dreyfus, 17 March 1908". En Proust, Marcel; Kolb, Philip (ed.), *Correspondance. Vol. 8*. París: Plon.
- RABKIN, Eric S. 1977. *The Fantastic in Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- RANCIÈRE, Jacques. 2009 [2000]. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Trad. Cristóbal Durán; Helga Peralta; Camilo Rossel; Iván Trujillo; Francisco de Undurraga. Santiago: LOM Ediciones.
- REYNOLDS, Simon. 2011. *Retromania. Pop's Culture Addiction to Its Own Past*. Nueva York: Faber & Faber.
- RIEDER, John. 2008. *Colonialism and the Emergence of Science Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press.
- RUSKIN, John. 1905 [1858/1859]. *The Two Paths. Being Lectures on Art, and Its Application to Decoration and Manufacture, Delivered in 1858-9*. En Cook, E. T.; Wedderburn, Alexander (eds.), *The Complete Works of John Ruskin. Vol. XVI*. Nueva York: Longman, Greens, and Co., pp. 243-424.
- SAID, Edward W. 1979 [1978]. *Orientalism*. Nueva York: Vintage Books.
- SCHMIECHEN, James A. 1988. "The Victorians, the Historians, and the Idea of Modernism". *The American Historical Review*. Vol. 93, N° 2, 287-316.
- SCROGGINS, Mark. 2016. *Michael Moorcock: Fiction, Fantasy, and the World's Pain*. Jefferson: McFarland & Company.

-
-
- SHAW, George Bernard. 1900. *Fabianism and the Empire. A Manifesto by the Fabian Society*. Londres: Grant Richards.
- SPENGLER, Oswald. 1927 [1918/1922]. *The Decline of the West, Vol. I: Form and Actuality*. Trad. Charles Francis Atkinson. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- VAN DOESBURG, Theo. 1930. “Vers la peinture blanche”. *Revue Art Concret*. Año 1, N° 1, 11-2.
- VON SLATT, Jake. 2011. “A Steampunk Manifesto”. En VanderMeer, J.; S. J. Chambers, *The Steampunk Bible*. Nueva York: Abrams Image, pp. 216-218.
- WATT, Ian. 1981 [1979]. *Conrad in the Nineteenth Century*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.
- WEAKLAND, Joseph; Duke, Shaun. 2016. “Out of Control: Disrupting Technological Mastery in Michael Moorcock’s *The Warlord of the Air* and K. W. Jeter’s *Infernal Devices*”. En Bowser, Rachel A.; Brian Croxall (eds.), *Like Clockwork: Steampunk Pasts, Presents, Futures*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 199-218.
- WELLS, H. G. 1895. *The Time Machine. An Invention*. Nueva York: Henry Holt and Co.
- _____. 1908. *The War in the Air*. Londres: George Bell & Sons.
- _____. 1913. *The Discovery of the Future*. Nueva York: B. W. Huebsch.
- WHITE, Hayden. 1985 [1974]. “The Historical Text as Literary Artifact”. En White, Hayden [1978], *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 81-100.
- _____. 1987. “The ‘Nineteenth Century’ as Chronotope”. *Nineteenth-Century Contexts*. Vol. 11, N° 2, 119-29.