

**NOTAS PARA EL ANÁLISIS DE UNA NOVELA DE LA TEMPRANA CIENCIA
FICCIÓN ESPAÑOLA: *EL ANACRONÓPETE* DE ENRIQUE GASPAR**

Unai Galarza Urrutxurtu

Trabajo de Fin de Grado tutorizado por
Juan L. De la Cruz Ramos



Facultad de Letras de la Universidad del País Vasco (UPV / EHU)
Departamento de Filología e Historia
Grado en Filología Hispánica
Literatura Española

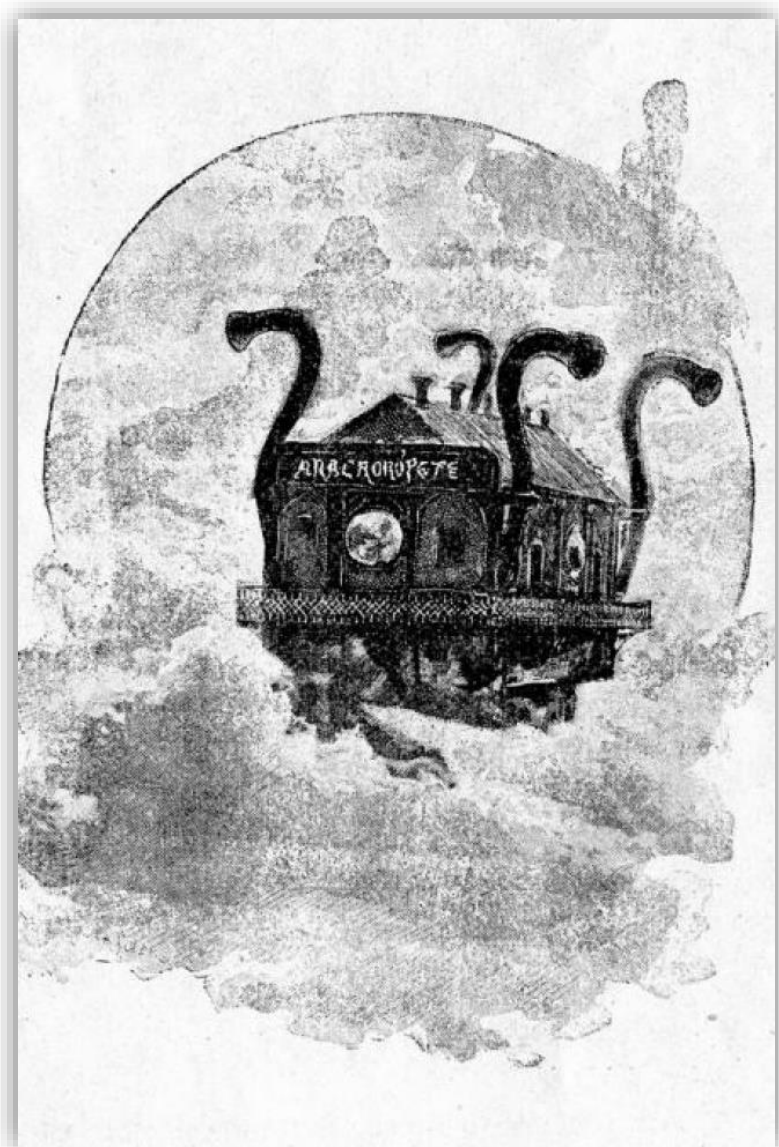
Curso 2022 / 2023

Resumen del TFG:

El presente trabajo tiene como objetivo ofrecer una mirada actualizada al estado de la ciencia ficción en la España del siglo XIX a través de la poco conocida y estudiada obra de *El anacronópete* de Enrique Gaspar, publicada en la Biblioteca Arte y Letras en 1887. Para comprender mejor en qué momento y situación se inserta dicha obra, se ha puesto a disposición del lector, en apéndices, una panorámica sobre la ciencia ficción española de esa época. En lo que al grueso del trabajo respecta, tras una breve introducción sobre la obra y su autor para comprender el porqué de su estudio, se analiza el aspecto por el cual esta novela resulta destacable entre otras genéricamente parejas: tiene el honor de ser la primera en que aparece una máquina del tiempo. Es decir, por primera vez, un viaje en el tiempo no es realizado de manera fantástica, o incluso mágica, sino que nace de la especulación científica. No será ajeno al lector de ciencia ficción que tal honor suele serle otorgado a *The time machine* de H. G. Wells, compuesta, sin embargo, años más tarde. Por ello, serán constantes las referencias y comparaciones con la obra del autor británico. En lo concerniente a la novela que nos ocupa, se estudia su estructura, las condiciones de su publicación, cómo fue rescatada del olvido más de un siglo después y la relación que tiene con un primer borrador del autor, pues la novela nació de un proyecto de zarzuela. Esta influencia teatral es muy destacable, tal y como se podrá observar, por ejemplo, en la caracterización ofrecida de algunos de los personajes. Por último, se debate en torno al objetivo final que Enrique Gaspar tenía al componer la obra, relacionado con un afán moralizante y didáctico. En otras palabras, de la mano de la narrativa aventurera de la época, enseñar entreteniéndolo y, en la corriente de las novelas utópicas o prospectivas, enfrentar la realidad con un modelo crítico, en este caso más conservador, *en el que se prueba que ADELANTE no es la divisa del progreso*.

Palabras clave:

El anacronópete, Enrique Gaspar, máquina del tiempo, literatura española, ciencia ficción, ficción científica, siglo XIX.



El anacronópete según el ilustrador Gómez Soler para la primera edición de 1887.

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| <i>EL ANACRONÓPETE</i> | 5 |
| La primera máquina del tiempo | 5 |
| El autor | 7 |
| Creación, publicación y recuperación | 9 |
| Estructura | 11 |
| Personajes..... | 12 |
| <i>Don Sindulfo García, el genio loco</i> | 13 |
| <i>Benjamín, el políglota erudito</i> | 14 |
| <i>Clara y Luis, los amantes</i> | 16 |
| <i>Juanita y Pendencia, la pareja de criados</i> | 16 |
| <i>Las prostitutas y los húsares, los coros</i> | 17 |
| Didactismo y moralidad | 18 |
| CONCLUSIONES..... | 20 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 21 |
| APÉNDICES | 24 |
| Panorámica del origen de la CF española | 24 |
| <i>Antes del comienzo</i> | 26 |
| <i>El comienzo del comienzo</i> | 28 |
| <i>Después del comienzo</i> | 33 |

EL ANACRONÓPETE

«[...] y, dando allí un viva al *atrás* como nuevo grito de la civilización, [...] se encaminó al anacronópete que majestuoso descansaba su inmensa mole en la explanada del palacio del Campo de Marte». Enrique Gaspar en *El anacronópete*

La primera máquina del tiempo

Sin lugar a dudas, el mayor logro de *El anacronópete* (1887) del escritor español Enrique Gaspar es la invención de la primera máquina del tiempo de la que se tenga registro en las letras occidentales. Si bien es cierto que la novela pasó desapercibida, tanto por público como por crítica, a la luz de nuestros días la reivindicación de esta original novela es obligatoria. El viaje en el tiempo, ya lo sabemos, no era una novedad; sin embargo, su primicia reside en la creación de un artefacto tecnológico, que trata de presentar un hecho maravilloso de manera racional y que introduce la posibilidad de poder alcanzarlo mediante el progreso científico-técnico (Santiáñez-Tió, 2000: 7). La presencia de la máquina del tiempo en la obra es la evidencia de una construcción consciente del viaje temporal, alejado de la magia, el sueño o la hipnosis de las obras predecesoras (*vid. APÉNDICES*). Así pues, lo fundamental de este ejercicio literario no se halla en la mayor o menor precisión científica de las teorías que sustentan la posibilidad de un viaje intertemporal, sino precisamente en la voluntad de presentarlas al lector como plausibles. Gaspar, posiblemente consciente de su novedad, decide titular la novela con la sonora denominación de la máquina del tiempo (pp. 27-28),¹

[e]l anacronópete, que es una especie de arca de Noé, debe su nombre a tres voces griegas: *aná* que significa ‘hacia atrás’, *cronos* ‘el tiempo’ y *petes* ‘el que vuela’, justificando de este modo su misión de volar hacia atrás en el tiempo [...].

Se cree erróneamente que fue *The time machine*, publicada más de un lustro después, la que trajo la innovación del viaje en el tiempo mediante una máquina, puesto que H. G. Wells fue quien lo puso en boga. Las discrepancias entre ambas novelas son numerosas, pero, quizá, la más sustancial radica en el rumbo que adoptan cada una de las máquinas: el escritor británico viaja hacia un futuro inexplorado en busca de respuestas para su presente, mientras que el español recorre el tiempo hacia un pasado admirado y conocido

¹ Tomás Albadalejo (2008: 30, 32), en su artículo, analiza los mecanismos de creación de la palabra que están estrechamente unidos a la creación de una nueva realidad, en este caso, el *anacronópete* o la máquina para viajar hacia atrás en el tiempo, por un lado, y *time machine* de Wells, por el otro. Por mucho que alguien conozca la lengua a partir de la que se construye el neologismo *anacronópete*, debe desentrañar su significado, y esta labor no será instantánea; por ello, se da un proceso de desautomatización del lenguaje, al llamar la atención del lector que se pregunta por su origen y significado. Nombrar las cosas, reales o ficticias, es clave en su existencia y, en el caso concreto de las realidades imaginadas, la elección de un buen nombre refuerza su consolidación.

(Molina Porras, 2012: 211). Esta diferencia que parece nimia es la que asienta las bases ideológicas y el todo general de cada obra. «La vuelta al pasado lleva implícita la aceptación de unos hechos históricos más o menos conocidos por los lectores. Embarcarse en una nave hacia el futuro es dejar correr la fantasía hacia tiempos y espacios desconocidos» (Molina Porras, 2010: s. p.). Como es habitual en este periodo de nuestra literatura, el pasado glorioso se convierte en objeto de reflexión y en espejo modélico en el que se contraponen la identidad nacional desde la mirada nacionalista. Tal vez, lo disparejo de las propuestas se debe a «[...] que el Imperio español está en franca decadencia y el británico atraviesa un periodo de crecimiento imparable» (Molina Porras, 2010: s. p.).² En cualquier caso, ambas son hitos en la historia de la ciencia ficción³ —una por su primicia, otra por sentar cátedra— que se cuestionan sobre el sentido del hombre en su mundo, en su tiempo...

El anacronópete narra las peripecias de un genio zaragozano, don Sindulfo García, que, movido por los celos de una pasión que siente hacia su sobrina Clara, inventa una máquina del tiempo. En ella se embarcará un variopinto grupo de secundarios (criados, húsares, prostitutas...) que, al más puro estilo verniano, vivirá un sinfín de aventuras: contemplarán la Batalla de Tetuán invertida —es decir, reproducida hacia atrás— desde el cielo, exhortarán a la Reina Católica a que acepte la propuesta de un —famoso hoy— genovés, se verán involucrados en la guerra civil china del siglo III, serán casi devorados por leones en el circo pompeyano, escaparán por poco de la erupción del Vesubio y presenciarán el Diluvio Universal en las tierras de Noé. No obstante, cuando parece no haber salida posible mientras se precipitan hacia el Caos anterior a la Creación divina, Sindulfo despierta. El estruendo primigenio se convierte en los aplausos de un acalorado público que, como él, ha acudido al teatro a ver la representación de una obra de Jules Verne. A pesar del anticlimático final, Gaspar es un innovador y debe enfrentarse por primera vez en la literatura a las consecuencias de desandar el tiempo (Lumbreras, 2022: 38). Esto es, para mantener consistencia interna, las anacrobacias acarrearán el rejuvenecimiento de todo lo que viaja hacia atrás⁴ y, asimismo, no se puede viajar más allá de la fecha de la puesta en marcha de la máquina.

² John Rieder (2008) hace una clara vinculación entre la emergencia de la CF como género y el contexto colonialista de los países en los que se desarrolló, como si el impulso conquistador nacional limitado a la superficie terrestre se proyectase en la ficción en una necesidad de expandirse más allá de las estrellas.

³ En adelante, CF.

⁴ Con objeto de que los anacronóbatas no desaparezcan irremisiblemente en el curso del viaje por mor de la naturaleza del tiempo descrita, el autor concibe una sustancia —el fluido García— «[...] que tiene la

«Por supuesto, las explicaciones que se nos dan para poder realizar los saltos temporales pueden parecer hoy ingenuas. No tendrían la misma opinión los que leyeron la primera edición en 1887» (Molina Porras, 2010: s. p.). Y lo mismo ocurrirá dentro de unos años con las actuales obras de CF, puesto que se construyen dentro de un paradigma concreto que acepta o no como posibles los conceptos que lo sustentan. De hecho, hoy en día, las últimas teorías físicas han puesto sobre la mesa los viajes en el tiempo, no ya como una fantasía, sino como algo plausible (Santiáñez-Tió, 2000: 17). Quién sabe hacia dónde nos conduce el discurrir del tiempo... Sin lugar a dudas, decíamos al principio, el mayor mérito de *El Anacronópete* es la invención de la primera máquina del tiempo de la que se tenga registro en las letras occidentales; Gaspar, posiblemente consciente de su novedad, subraya en las últimas líneas de su novela la importancia de su invención (p. 205):

Ya se comprende todo lo demás: el tutor se había dormido y había soñado. Cuando por el camino contó el sueño a su familia, todos rieron grandemente; lo que dudo mucho que haya acontecido a mis lectores con este relato. Y no obstante hay que reconocer que mi obra tiene por lo menos un mérito: el de que un hijo de las Españas se haya atrevido a tratar de deshacer el tiempo, cuando por el contrario es sabido que hacer tiempo constituye la casi exclusiva ocupación de los españoles.

El autor

Enrique (Lucio Eugenio) Gaspar y Rimbau fue a la sazón un reconocido dramaturgo por crítica y público, pero que la historia literaria ha sepultado hasta hace pocos años.⁵ No obstante, no ha sido rescatado por su copiosa producción teatral, sino por la novela que nos ocupa en este trabajo, *El anacronópete*, una obra tan original como alejada de sus trabajos habituales. Habida cuenta del desconocimiento que existe acerca de este autor, aunque cada vez menos de su particular novela, convendría apuntar ciertos datos biográficos con la intención de esclarecer las circunstancias que le llevaron a la composición de dicha ficción. Enrique Gaspar nació el 2 de marzo de 1842 en Madrid. Su padre, Juan Gaspar, y su madre, Rafaela Rimbau y Sáez, eran actores, de ahí su pronta

propiedad de mantener la inalterabilidad de los viajeros» (Ayala, 2005: s. p.). Gaspar lo describe así: «El tiempo empujado hacia atrás verificaba su obra de destrucción; las viajeras no habían sido sometidas a la inalterabilidad; pero sus trajes tampoco. Así es que cada minuto que transcurría dejaba lo mismo en su organización física que en su tocado la huella del retroceso; pues todo en ellas caminaba hacia su origen; y del mismo modo el papel pasaba de la consistencia del billete a la trituración del batán y a la primera forma de guiñapo, que el raso se metamorfoseaba en mariposa para degenerar en larva y reducirse a semilla» (p. 77). Con todo, el fluido se vuelve en contra de los viajeros, pues al proteger toda sustancia de la nave de la alterabilidad, inutiliza, entre otras cosas, las viandas (Lumbreras, 2022: 38).

⁵ Daniel Poyán Díaz (*apud* Molina Porras, 2012: 207), estudioso de la vida del autor, indica que «[d]urante cincuenta años no hubo uno sin función para estrenar alguna comedia de Enrique Gaspar. Su abundante producción obtuvo en su tiempo por parte de los historiadores mejor calificados de nuestra Literatura (Revilla, P. Blanco García, Menéndez Pelayo, Cejador, etc.) una elogiosa consideración. Pero esto no ha sido suficiente para reconocerle el valor clave que en justicia le corresponde. Desde su muerte, hace más de medio siglo, la crítica le ha dedicado un mutis inmerecido».

inmersión en el mundo teatral, llegando a escribir su primer drama con tan solo trece años (Lumbreras, 2022: 31). Su padre murió cuando él tenía siete años y su madre se casó con un arquitecto valenciano, por lo que desde muy joven se instaló en Valencia junto a su familia (Molina Porras, 2012: 208), donde estrenaría su primera obra —*¿Si será?* (1857) en el Teatro Princesa— (Santiáñez-Tió, 2000: 5). De su primera etapa⁶ hay que destacar la brevedad y el tono humorístico, que seguirá presente en la creación novelística: «[...] es un escritor tan absorbido por la escena [que] no es nada raro que encontremos elementos y características teatrales en *El anacronópete*» (Molina Porras, 2012: 209). Por si fuera poco, la novela nace de un primer escrito para una zarzuela que no encuentra compositor.

Otro de los acontecimientos más relevantes en su vida fue la necesidad de ocupar cargos diplomáticos con el fin de tener ingresos estables (Molina Porras, 2012: 208; Ayala, 2005: s. p.), dado que lo que ganaba con el teatro no era suficiente para su nueva vida de casado, a partir de 1865. Tras un breve período de vicecónsul en Sète, ciudad provinciana de Francia, pidió el traslado y fue destinado a Atenas, «[...] donde, por el contrario, se integró con facilidad en su ambiente cultural y social» (Molina Porras, 2012: 208). El contacto con la escena española aún no estaba roto del todo, seguía enviando composiciones para que fueran representadas y seguía participando en los círculos intelectuales tanto nacionales como extranjeros con artículos de prensa.⁷ En 1874 llegó a Saint-Nazaire, su nuevo destino, que influyó casi con total seguridad en la creación de *El anacronópete*: allí se hizo amigo de Camille Flammarion —astrónomo espiritista y escritor de fantasía del que el dramaturgo español cogerá prestado tanto nociones sobre los cuerpos celestes como la idea de viajar en el tiempo— y pudo leer en versión original a Jules Verne —en el que se inspiró para la invención de una máquina maravillosa— (Molina Porras, 2010: s. p.).⁸ Fue destinado a China (Macao, Cantón y Hong Kong) en 1878, donde pudo vivir de primera mano una cultura exótica y en auge en la época (Santiáñez-Tió, 2000: 5); el orientalismo está muy presente en *El anacronópete*, pues precisamente fue durante su

⁶ Por mencionar algunas de las más relevantes, *Corregir al que yerra*, *El onceno no estorbar*, *Candidito* y *El sueño de un soltero*. «La producción más aplaudida de su primera etapa fue *Las circunstancias* (1867) [...]», que después fue acompañada por otros éxitos como *La levita* (1868) y *Las personas decentes* (1890) (Molina Porras, 2012: 208-209).

⁷ Gaspar, a lo largo de su vida, llegó a colaborar en publicaciones de prensa como *La Ilustración Valenciana*, *Las Provincias*, *Diario de Manila*, *La Época*, *Blanco y Negro*, *Gente Vieja*, *L'Indépendance Hellénique*, *The Hong-Kong Daily Press*, etc. (Ayala, 2005: s. p.).

⁸ Ambos autores son explícitamente mencionados en *El anacronópete*, cuestión que se analizará más adelante.

estancia allí cuando lo escribió. Esta distancia geográfica respecto a su país fue mermando la relación con la escena madrileña y cada vez le era más difícil estrenar sus obras; «[d]e ahí que, ocasionalmente, Enrique Gaspar abandone el teatro y desplace su arte hacia otros géneros» (Ayala, 2005: s. p.). El 7 de septiembre de 1902 murió Enrique Gaspar y Rimbau en Olorón, ciudad francesa en la que pasó sus últimos años tras enviudar en compañía de su hija (Molina Porras, 2012: 209).

Creación, publicación y recuperación

La novela *El anacronópete* se publicó en 1887 en la prestigiosa colección Biblioteca Arte y Letras junto con *Viaje a la China* y *La metempsicosis* (Mainer, 1988: 148). Pero unos años antes, en torno a 1881,⁹ Gaspar ya había escrito una zarzuela durante su estancia en China titulada *Viaje hacia atrás verificado en el tiempo desde el último tercio del siglo XIX hasta el caos*,¹⁰ aún conservado el manuscrito en la Biblioteca Nacional (Santiáñez-Tió, 2000: 6).¹¹ Los lugares a los que viajan, los personajes, las aventuras... todo es tal cual ocurre en la novela. La diferencia de páginas (unas setenta el libreto y unas doscientas ochenta la novela) se explica por la añadidura de ciertos pasajes (como el de los Reyes Católicos del capítulo XII) y por las características de cada género, pues en la novela se debe describir la situación, el entorno o los protagonistas (Molina Porras, 2012: 217). Parece ser que, al no encontrar músico —por el vacío que existe en el libreto respecto al compositor de las melodías (Lumbreras, 2022: 31)—, decidió novelizar la zarzuela. «El libreto, algo natural en una zarzuela, intensifica los aspectos humorísticos y el ambiente se carga de jocosidad, juego y musicalidad» (Molina Porras, 2012: 217), aunque el tono jocosos y paródico se mantiene en la novela: claro ejemplo de ello son los criados, que sirven de contrapunto cómico al aliviar la tensión de las escenas más dramáticas (Molina Porras, 2018: 62). Así, no es de extrañar lo teatral de esta obra y no solo porque todo haya sido un sueño durante una representación, sino por elementos como los ya mencionados de la pareja de criados cómicos o el grupo de prostitutas que actúan como un coro zarzuelero (Molina Porras, 2012: 216).

⁹ «Si bien la fecha de composición que le adjudica la Biblioteca Nacional de España es cercana a 1884, el propio autor afirma que lo escribió veintiún años después de la batalla de Tetuán, ocurrida en 1860» (Lumbreras, 2022: 31).

¹⁰ Zarzuela que había permanecido inédita hasta la edición de Virginia Martín Dávila (2021), presentada, cómo no, por la editorial Gaspar & Rimbau.

¹¹ Poyán Díaz (*apud* Ayala, 2005: s. p.) también relaciona la creación de *El anacronópete* con otra zarzuela del autor: *La Teoría de Darwin, humorada cómico-lírica en un acto dividido en tres cuadros*, cuyo manuscrito también está disponible en la Biblioteca Nacional. Obra musical escrita probablemente también durante sus años en Asia.

Volviendo al sueño que tiene don Sindulfo García durante una «representación de una comedia de Julio Verne» (Gaspar, 2005: 204)¹², es difícil no recordar la influencia de Verne en aquella época (Santiáñez-Tió, 2000: 14), explícitamente expresada por Gaspar: «Las hipótesis del famoso Julio Verne [...]» (p. 12) o «[...] especialmente en un público que sabe de memoria las obras de Julio Verne» (p. 28). Esto nos lleva a pensar que lo que trataba de crear con la zarzuela original era una especie de *Los sobrinos del capitán Grant*, adaptación zarzuelera de la novela de aventuras de Verne estrenada en 1877 con libreto de Miguel Ramos Carrión y música de Manuel Fernández Caballero (Molina Porras, 2012: 218); esto es, una obra de aventuras y anticipación que aunaba los parámetros del género chico y los de la narrativa verniana.¹³ Por otro lado, Santiáñez-Tió (2000: 14) apunta a la posibilidad de que la creación de la obra estuviera muy influenciada por la amistad que Gaspar mantuvo con Flammarion, astrónomo de renombre ya mencionado, quien en sus largas reuniones le había comentado al español la idea de llevar a cabo la representación de *Lumen*, obra del francés en la que hay un viaje en el tiempo mediante un sueño... Estímulo, sin duda, para su anacronópete.¹⁴

«Habría que preguntarse qué causas impidieron que un libro tan innovador como este, tan adaptado a los gustos de la época [...] no tuviera éxito [...]» (Molina Porras, 2018: 62). La novela, hasta hace nada, solo era una curiosidad de título extravagante, conocida por unos pocos especialistas (Lumbreras, 2022: 30) y muy criticada por los largos pasajes eruditos («Capítulo XI: Un poco de erudición fastidiosa aunque necesaria») y, sobre todo, por su final anticlimático. Además, como dice Fernando Ángel Moreno (2010: 409), su valor como pionera máquina del tiempo es mínima, dado que la influencia sobre obras posteriores ha sido nula. Según opina Juan Molina Porras (2015: 71; 2018: 62), que *El anacronópete* pasase desapercibido pudo deberse, en parte, a la colección de lujo en la que se publicó, «de rica y elegante encuadernación», con abundantes ilustraciones (de

¹² De aquí en adelante, como usaremos una única edición para las citas referentes a la novela, solo se remitirá al número de página.

¹³ No parece tampoco casualidad que originariamente la obra fuera escrita para una zarzuela, puesto que, como explica Ferrera Cuesta (2022: 11), el ámbito teatral popular estaba acostumbrado a representar ideas de anticipaciones o utopías, esto es, no era poco común la existencia de obras «que llevaron a escena mundos de fantasía relacionada con la ciencia y la técnica». En las zarzuelas se da un doble proceso: por un lado, podría considerarse un género con un notable elemento progresista en cuanto que proponía elementos discordantes al sistema establecido, pero, por el otro lado, la zarzuela fue convertida en una herramienta de poder que las élites utilizaban en la construcción de su discurso y en la imposición de este mediante tonadillas pegadizas, melodías populares y tramas moralizantes (Ferrera Cuesta, 2015: 374, 376).

¹⁴ La influencia de su amigo francés es explícita en el capítulo IX, cuando el narrador explica lo siguiente: «Y efectivamente, los viajeros observaban la batalla de Tetuán con el orden cronológico invertido; como el héroe de *Lumen* de Flammarion veía la de Waterloo, al remontarse en espíritu a la estrella Capella» (pp. 83-84).

Francisco Gómez Soler), que no estaba al alcance de muchos.¹⁵ Por si fuera poco, la colección a manos de Daniel Cortezo pronto dejó de publicar más libros y, por tanto, nuevas ediciones de los anteriores: «[...] solo publicó tres nuevos títulos tras el de Gaspar». Tras su primera aparición en 1887, no fue hasta 1995 que Santiáñez-Tió rescató un fragmento en su famosa antología de CF (Brina, 2018: 55); después, llegó una edición en disquete de Agustín Jaureguizar (1999) para la Asociación Española de Fantasía y Ciencia Ficción (Santiago, 2019: 124); finalmente se publicó nuevamente en papel, por Círculo de Lectores (2000) y Minotauro (2005). En la última década, gracias a la divulgación de las anteriores, ha conocido nuevas ediciones como la ofrecida por la editorial Cazador, más económica y en tapa blanda, e, incluso, ediciones en inglés como *The Time Ship: A Chrononautical Journey* (2012) o *The Anacronopete* (2017).

Estructura

La novela está dividida en veinte capítulos que constituyen una estructura narrativa, como decíamos, muy similar a las aventuras de Verne. Del mismo modo que en el escritor francés, los primeros capítulos —los primeros tres en este caso— están destinados a explicar las teorías científicas o pseudocientíficas sobre las que se construye la maravillosa máquina (Ayala, 2005: s. p.). Su inventor expone su artilugio y sus teorías en una prestigiosa conferencia en París, frente a las personalidades más ilustres de su tiempo, con la intención de otorgar verosimilitud al relato. Cruza elementos ciertamente científicos, desde los últimos avances en materia astronómica hasta la teoría de la evolución de Darwin, con otros elementos ficticios y fantasiosos para que el lector suspenda su incredulidad con mayor facilidad (Santiáñez-Tió. 2000: 7). Una vez «[e]stablecidas las premisas del mundo ficcional, *El anacronopete* se precipita hacia la acción» (Lumbreras, 2022: 39). Una acción en la que, a pesar de su inverosimilitud —«En este viaje inverosímil lo lógico es tal vez lo absurdo. Demos tiempo al tiempo» (p. 149)—, el narrador siempre tiene voluntad explicativa.

Así pues, podríamos distribuir la novela en tres bloques que coincidirían con la estructura tripartita mostrada en el manuscrito de la zarzuela:¹⁶ por un lado, los seis primeros

¹⁵ «Piénsese, por ejemplo, que *El anacronopete* se incluyó en la, tal vez, más prestigiosa colección literaria de su época, en la que apareció la primera edición de *La Regenta*» (Molina Porras, 2018: 64).

¹⁶ Cada grupo de capítulos que nosotros hemos distribuido concordaría, así, con cada uno de los actos zarzueleros (Gaspar, 2021): el primer grupo con los tres cuadros del primer acto («El congreso científico», «Con rumbo al ayer» y «Un alto en África»), el segundo grupo con los siguientes cinco cuadros («La momia», «El Yamen del Dragón», «Panem et circenses», «Bestiarios» y «El último día de Pompeya») y el último con el tercer acto («Los naufragos del aire», «La tribu», «El diluvio», «El caos» y «La solución»).

capítulos (I-VI), que, además de presentarnos la lógica interna que funciona en la historia, sirven a modo de introducción de los personajes y sus motivaciones; asimismo, siembra algunos elementos que parecen no tener importancia alguna, pero que con el paso del tiempo —o el retorno en el tiempo, mejor dicho— adquieren otra dimensión, por ejemplo, la momia que resucitará convertida en la emperatriz del Imperio Chino. Por otro lado, en el segundo bloque que compone el grueso de la novela (VII-XVIII), los anacronóbatas se internan en las aventuras y los viajes por diversos tiempos y lugares. Por ello, este bloque podría subdividirse, a su vez, en distintos arcos temáticos: los capítulos VII-X cuentan el primer viaje, los efectos del retroceso en el tiempo y la parada que hacen en la Batalla de Tetuán; en los capítulos XI-XV se narra el viaje a la China del siglo III, junto con capítulos completos que exponen la historia de la filosofía y de la política de la circunstancia histórica a la que viajan y la guerra por la sucesión del poder en la que se ven envueltos; los capítulos XVI-XVIII se refieren al periplo por Pompeya en el último tercio del siglo primero, las revueltas sociales y la erupción del Vesubio.¹⁷ Por último, el tercer grupo de capítulos, el desenlace, es conformado por los capítulos XIX y XX, que relatan el viaje hacia atrás hasta la época diluviana en la busca de Benjamín del secreto de la inmortalidad. Las últimas páginas de la novela refieren la venganza de don Sindulfo, que destruye los mandos de la nave y condena a todos los tripulantes a un viaje hacia atrás irrefrenable, hasta el instante mismo de la Creación y el Caos anterior. En poco más de una página se nos explica, sin embargo, que todo había sido un sueño del protagonista.

Personajes

Al igual que la trama, los personajes de esta maravillosa aventura no ofrecen un gran desarrollo psicológico; como es habitual en las novelas de aventuras, son personajes tipo que no varían ni evolucionan a lo largo de la novela. Los personajes principales —don Sindulfo en la primera parte de la novela para pasarle el testigo a Benjamín en la segunda— están detalladamente caracterizados, cada cual con distintas motivaciones que se enfrentan entre sí, una forma de ser concreta e, incluso, un lenguaje propio que se

¹⁷ Hay capítulos que podríamos llegar a denominar de transición. Nos referimos a aquellos en los que se narran los viajes a bordo del anacronópete o se aprovecha para documentar al lector sobre un contexto histórico concreto al que la acción arribará acto seguido. Así, estos capítulos de transición ahondan en los sucesos acaecidos durante el transcurso del viaje respecto a la evolución de las relaciones de los personajes entre sí y también respecto a sus motivaciones iniciales. Marcan asimismo la transición desde un cronotopo al siguiente y, por tanto, son los capítulos que transitan entre los arcos temáticos que hemos establecido anteriormente. Por poner algún ejemplo, el capítulo XVII plantea la intención de Benjamín de viajar a Pompeya, pero en el capítulo XVIII continúan viajando hacia atrás y no llegarán hasta el final de este, espacio que el narrador aprovecha para describir las instalaciones interiores de la máquina y el comportamiento de los acróbatas durante esas horas.

expresa mediante ingeniosos y dinámicos diálogos, que manifiestan la pluma de un autor teatral (Ayala, 2005: s. p.). Algunos de los personajes que comentaremos son principales y esenciales, otros, en cambio, son secundarios y circunstanciales, pero todos ellos, son, al fin y al cabo, los anacronóbatas:

Don Sindulfo García, el genio loco

«Don Sindulfo García está dominado por dos únicos deseos: un amor desenfrenado pero no correspondido por su sobrina Clara y por el ansia de viajar en el tiempo» (Molina Porrás, 2012: 214). De hecho, es su personalidad obsesiva la que lo lleva a construir una máquina del tiempo para conseguir un matrimonio con su sobrina, lo quiera o no ella.¹⁸ Sindulfo encarna el perfecto científico excéntrico con ciertos indicios de locura, que vive al margen de la sociedad por su sabiduría —o, quizá, por vivir al margen es sabio—, al igual que el capitán Nemo, los doctores Moreau¹⁹ y Jekyll, el profesor Challenger u Otto Lidenbrock (Santiáñez-Tió, 2000: 10-11; Molina Porrás, 2012: 213). En la literatura de CF norteamericana de los años treinta del pasado siglo, se denominó a este tipo de sabios que usan su don para propósitos egoístas como *mad doctor*²⁰ (Lumbreras, 2022: 41).

Por otro lado, también sigue el esquema tradicional en la cultura popular occidental y española del viejo que intenta hacer suya a una joven enamorada de un muchacho emparentado con el anciano, que ha sido semilla de infinidad de óperas, novelas y zarzuelas (Molina Porrás, 2012: 214). Gaspar, quien juega constantemente sobre esa fina línea entre lo trágico y lo cómico (entre el científico loco y el viejo enamorado), hace que algunos personajes le pongan el mote, aún más zarzuelero si cabe, de don Pichichi (p. 18). Desde la presentación del protagonista, su caracterización adquiere valores ambivalentes, primero, con un claro proceso de degradación humorística (pp. 17-18):

¹⁸ «Dichosos tiempos aquellos en que un tutor tenía derecho de imponerse a su pupila. ¿Quién pudiera transportarse a aquella época, mal llamada de oscurantismo, en que el respeto y la obediencia a los superiores constituían la base de la sociedad? ¡Si yo pudiese retrogradar en los siglos!» (p. 43).

¹⁹ Bien es cierto que los personajes de H. G. Wells escapan del estereotipo romántico de científico loco, que sí está presente en Gaspar (Mainer, 1988: 155).

²⁰ Además de Gaspar, en nuestras letras tenemos a otro gran escritor, José F. Bremón, que desarrolló esta idea del *mad doctor* en muchos de sus cuentos, hasta el punto de que el escritor y periodista Ossorio y Bernard (*apud* Rebeca Martín, 2022: 22) escribiera en uno de sus artículos lo siguiente: «Médicos buscando el adelanto científico por medio del crimen; aspirando a encontrar la razón por medio de la locura: ensayando las teorías más inconcebibles, mezcla extraña de atrevimientos y temores, de grandeza y pequeñez, de altas aspiraciones y ridículos procedimientos. ¿Qué le han hecho al señor Bremón los médicos, para que tanto les maltrate en diferentes páginas de casi todos sus libros?». Si obviamos la evidente hipérbole, nos quedamos con una idea muy cercana al pensamiento crítico de Bremón, quien se esfuerza por hacernos ver las dos caras de la moneda. «Crimen científico», ya desde su título, es un cuento paradigmático: se aleja del prototipo europeo, es un genio español de naturaleza patética a la vez que brillante, un sabio pero que infunde risa, una hibridez grotesca, muy al estilo de nuestro Sindulfo García.

Todo en él era vulgar. Su nombre más que de sabio parecía de barba de sainete. Su apellido no estaba ligado por ninguna partícula a esas hojas patronímicas que, como Paredes, o Córdoba, prestan frondosidad a los árboles genealógicos [...]. Llevaba sus cincuenta años, no con el soberbio orgullo del titán aportando la piedra para escalar el cielo, sino con la resignación del mozo de cordel que transporta un baúl. Pequeñito, con sus guedejas lisas y en correcta formación, el traje muy cepilladito y como colgado de su armazón de huesos, tenía una de esas caras que parecen hechas bajo la influencia del nombre del que las ha de ostentar.

Para, acto seguido, halagarlo por sus conocimientos: «Tal era la envoltura que la sabiduría eligiera para asombrar al mundo [...]» (p. 18).

Al igual que esa tensión entre patetismo y genialidad que constituyen al personaje, sus motivaciones se construyen sobre un choque de intereses altruistas y la ambición personal: al principio él mismo declara su motivación,²¹ retroceder en el tiempo es la única solución para volver al origen, lo más cerca de Dios, como respuesta a la interrogante sobre la identidad nacional (Brina, 2018: 60); es decir, un sacrificio personal por el bien común y el conocimiento. No obstante, a partir del capítulo cuarto («En el que se tratan asuntos de familia») el narrador nos descubre que «[...] erudición a un lado, tampoco el invento de don Sindulfo era debido, como lo parecía, a su amor por la ciencia; sino a un interés doméstico, mejor diré, a una mira puramente personal» (p. 34). Ese interés doméstico no es otro que, como adelantábamos, coaccionar a su sobrina Clara para que se case con él en un lugar y tiempo en el que las mujeres no tuvieran derecho a escoger. Así pues, podemos comprobar que «[d]etrás de las ironías y humoradas teatrales, [...] de acuerdo al estereotipo romántico, el protagonista termina siendo un ser primitivo, incapaz de controlar sus pasiones [...]» y en cuyas manos la ciencia se convierte en un arma (Brina, 2018: 61).

Benjamín, el políglota erudito

Benjamín, dejando de lado un análisis onomástico, es el ayudante de don Sindulfo y el segundo a cargo de la nave temporal. Cumple con el tipo de «joven acompañante del profesor en las clásicas novelas de aventuras», así como el clásico *Passepartout* (Molina Porras, 2012: 2014). En este sentido, la figura de Benjamín sustituye, llegados a un punto de la historia, a la de Sindulfo, al proclamarse capitán de la nave y, con ello, la ruta del anacronópete adquiere nuevas motivaciones. Quiere desentrañar a toda costa el significado de la inscripción de una medalla —«SERV C POMP PR JO HONOR» (p. 35)— y aclarar el misterio que rodea a la momia que compraron en la liquidación de un museo:

²¹ «Mi propósito, nadie lo ignora, es retroceder en el tiempo, no para detener el continuo movimiento de avance de la vida, sino para deshacer su obra y acercarnos más a Dios encaminándonos a los orígenes del planeta que habitamos» (p. 18).

«Yo soy la esposa del emperador Hien-ti, enterrada viva por haber pretendido poseer el secreto de ser inmortal» (p. 36). Al cabo de todos los peligros éticamente cuestionables a los que Benjamín les ha conducido, sin embargo, descubren que, como predicaba Noé en su tierra, será Dios quien «[...] te dará la vida eterna» (p. 199), frase que recalca el patetismo de su búsqueda (Ayala, 2005: s. p.).

Aun cuando sus objetivos son netamente científicos, no le importan las consecuencias que pudiera desatar, hasta el extremo de poner en riesgo la vida de toda la tripulación en varias ocasiones (Santiáñez-Tiό, 2000: 11). El narrador llegará a decir respecto a la actitud de Benjamín que «[...] la ciencia es tan egoísta que todo lo juzga *anima vili* cuando se trata de un experimento [...]» (p. 130). De nuevo apreciamos un Gaspar crítico con el progreso científico frente al optimismo reinante en su época. En esta línea, la equiparación de las dos figuras eruditas es evidente:²² por un lado, los domésticos intereses de don Sindulfo y, por el otro, la maquiavélica actitud de Benjamín; asimismo, ambos ejercen el rol de maestros sobre los demás anacronóbatas, no solo en lo que a la máquina respecta, sino también en lo referente a las civilizaciones y sus culturas, los periodos históricos que visitan u otros elementos que se encuentran en su viaje (Molina Porras, 2012: 213), como las largas páginas explicativas sobre la historia de la escritura al encontrarse un mensaje cifrado en los nudos de un cordel (capítulo XVII). No obstante, los dos eruditos, maestro y aprendiz, chocan en una cuestión basilar entorno a los viajes en el tiempo que radica en su mayor diferencia: mientras que Sindulfo sostiene un carácter esencial del mundo —representante del conservadurismo—, Benjamín cree en una idea de progreso histórico —más acorde a los nuevos tiempos—, que se plasma a la perfección en el siguiente diálogo (p. 72-73):

—Maestro; una duda —exclamó Benjamín.

—¿Cuál?

—Puesto que nosotros nos dirigimos al ayer y vamos a llegar al pasado con la experiencia de la historia, ¿no nos sería dable cambiar la condición humana evitando los cataclismos que tamañas dislocaciones han producido en la sociedad? [...]

—De ningún modo. Nosotros podemos asistir como testigos presenciales a los hechos consumados en los siglos precedentes, pero nunca destruir su existencia. Más claro; nosotros desenvolvemos el tiempo, pero no lo sabemos anular. Si el hoy es una consecuencia del ayer y nosotros somos ejemplares vivos del presente, no podemos, sin suprimirse, aniquilar una causa de que somos efectos reales. Un símil le patentizará a usted mi teoría. Figúrese usted que usted y yo somos una tortilla hecha con huevos puestos en el siglo VIII. ¿No existiendo los árabes, que son las gallinas, existiríamos nosotros?

—[...] Yo no destruyo las gallinas; lo que hago es obligarlas a que sigan poniendo en África. Luego la tortilla puede subsistir sin otra diferencia que tener el Atlas por hornillo en lugar del Guadalete.

²² «Benjamín [...] casi tan ajeno como don Sindulfo a todas las cosas de la tierra» (p. 34).

Don Sindulfo se mordió los labios no encontrando refutación al argumento de su amigo que él calificó de paradójico.

Clara y Luis, los amantes

Clara y Luis, sobrinos de don Sindulfo, son la típica pareja de enamorados que encuentran numerosos obstáculos en el camino que se interponen entre los dos. Ella vive con su tío el genio y es obligada, para no alejarse de este, a emprender un viaje sin precedentes; él, por su parte, junto a la compañía de húsares que capitanea, se esconderá en el anacronópete para rescatar a su amada. La historia de estos dos no tiene nada de especial: varios acontecimientos en el trayecto los separan, los militares varias veces sacan de apuros a los anacronóbatas, Sindulfo trata de asesinarlos en más de una ocasión, pero de una manera u otra, siempre vuelven y se reencuentran.

Juanita y Pendencia, la pareja de criados

Ella es la criada de Clara, él es un soldado bajo el cargo de Luis. Cumplen el papel de personajes secundarios que rodean a los protagonistas y se encargan de «[...] dar la réplica humorística»; pese a que Pendencia no sea un criado *stricto sensu*, es claro que estos dos enamorados secundarios son, como corresponde en el teatro clásico español, la pareja de criados cómicos (Molina Porras, 2012: 214).²³ Juanita es respondona, irreverente y dice, aunque de manera un tanto vulgar, todas las cosas que su ama no se atreve a pronunciar en contra de Sindulfo.²⁴ Su novio, de igual manera, posee rasgos similares que, dejando de lado juicios de valor, se acentúan por su explícita forma de hablar andaluza: su lenguaje, lleno de vulgarismos y de palabras ceceadas, contrasta con la norma culta empleada por don Sindulfo y Benjamín.²⁵ Además, la pareja de criados sirve de espejo deformante de la relación de los dos amantes principales: así pues, frente a la epístola amorosa escrita por Luis a Clara, que «[...] encerraba mil protestas de amor [...]», encontramos la lacónica carta de Pendencia (p. 49):

«Mi corazón es pera, Y a esto y acui coma tullo asta lamerte ilo es Roce Gomec». Juanita, acostumbrada al estilo epistolar de su soldado comprendió que aquello quería decir: «Mi corazón espera. Ya estoy aquí. Coma (o sea la puntuación escrita). Tuyo hasta la muerte. Y lo es Roque Gómez».

²³ «Como se advertirá. estamos ante otra diferencia radical con la novela de Wells. En ésta el humor está prácticamente ausente, mientras que en la novela española es un elemento capital» (Molina Porras, 2012: 215).

²⁴ «—[...] Hágame usted el favor de mirarse las arrugas delante de ese espejo: ¿cree usted que a mi señorita le ha de gustar casarse con un fuele?» (p. 42).

²⁵ «—¡Ci ez él quien noz manda! Le excogieron a pulzo. [...] El meniztro le dijo: “Hombre, vaya usted a la disposición para que vean allí que todoz no somos tan feoz como su tío de usted”» (p. 48).

No obstante, el humor florece en muchas otras circunstancias; así, la supuesta inscripción romana que trataba de desentrañar Benjamín, por poner un ejemplo ya mencionado, no era más que «[...] el anuncio sobre latón de una empresa de coches de muerto [...]» (p. 79): SERVICE DE POMPES FUNÈBRES RUE D'ANJOU SAINT HONORÉ. La conclusión humorística de esta búsqueda rompe nuevamente con las expectativas del lector y nos adelanta la inutilidad de la misión de Benjamín o el final anticlimático de la novela. El humor, de esta manera, ejerce de mecanismo narratológico que ameniza las extensas peroratas científicas de los eruditos²⁶ o las situaciones más dramáticas²⁷, a veces por el patetismo que los propios personajes infunden,²⁸ otras, la mayoría, por las inoportunas y absurdas observaciones de los dos criados²⁹ (Santiáñez-Tió, 2000: 11-12).

Las prostitutas y los húsares, los coros

Para salvar a Clara, como veníamos diciendo, Luis se oculta en la nave junto a su regimiento de húsares. Por otro lado, antes de despegar, en el sexto capítulo significativamente titulado «El vehículo considerado como escuela de moral», el Gobierno francés encomienda a Sindulfo una docena de viejas prostitutas arrepentidas. Estos dos grupos son el correlato novelesco de un coro de zarzuela que entra y sale de escena conjuntamente (Lumbreras, 2022: 38) e, incluso, vociferan «[...] a coro» (p. 99). Lo grotesco que nace de la equiparación de los dos coros de diverso género es patente: el valor de los robustos, pero necios soldados enfrentado a la astucia de las viejas mujeres de vida alegre que terminan saliéndose con la suya.

²⁶ «¡Pues ni que fuéramos cangrejos para andar hacia atrás!» (p. 53); «En aquel instante sonó un ronquido; pero Benjamín embriagado en su peroración, no se detuvo hasta terminar su relato» (p. 171), etc.

²⁷ Por ejemplo, cuando son destinados al circo en Pompeya para ser devorados por las bestias, Juanita tranquilizará a sus compañeros: «¿Al circo? Pues no se apuren ustedes [...] que si es en el de *Price* yo tengo allí un primo aposentador» (p. 175).

²⁸ «Dícese vulgarmente que para conservar las sardinas de Nantes y los pimientos de Calahorra hay que extraer el aire de las latas. Error. Lo que se extrae es la atmósfera y por consiguiente el tiempo; porque el aire no es más que un compuesto de nitrógeno y oxígeno, mientras que la atmósfera, además de constar de ochenta partes del primero y veinte del segundo, lleva en sí una porción de vapor de agua y una pequeña dosis de ácido carbónico, elementos todos que no se separan nunca al llenar un vacío. [...] Figurémonos que el mundo es una lata de pimientos morrones de la que no hemos extraído la atmósfera. [...] Los pimientos en perfecto estado de conservación sin que el tiempo haya pasado por ellos; luego si la acción atmosférica debió destruirlos o metamorfosearlos y la falta de esta acción los ha mantenido en su completa integridad, es indudable que lo que nos comemos cien años después, es la vida vegetal de una centuria antes y que por consiguiente retrogradamos un siglo. [...] Pues esta es la teoría del tiempo» (p. 29-30). Y así continúa Sindulfo en su paródica explicación al estilo de Verne, en la que el mundo se transfigura en una lata de pimientos de Calahorra y el anacronópete en una gran cuchara que quita el moho, que es el tiempo.

²⁹ «—[...] Esta dirección es la que empleaban los hunos.

—¿Y los otros?

—Hablo de los hunos, hoy *zikulos* de la parte de la Transilvania.

—¡Ah, sí! Adelante, no los conozco» (p. 168).

Volviendo a la original idea del Gobierno francés en pos de una regeneración del país que «[...] atraviesa un periodo de relajación moral [...]» (p. 59), el grupo de meretrices retrogradan en el tiempo y rejuvenecen en el trayecto —al no aplicarles el fluido García— para que, de esta manera, «[...] aleccionadas por la experiencia, y arrepentidas por el fracaso [...]» (p. 60), abandonen el mal camino y reconstruyan sus vidas. Puesto que, en su ideología, la regeneración de la mujer acarrea la de los hijos que se convertirán en buenos maridos.³⁰ Una vez más, Gaspar incide en el concepto de que la regeneración nacional consiste en volcar la mirada sobre el pasado. No obstante, la crítica sigue presente, dado que las mujeres rejuvenecidas no han cambiado su forma de ser y consiguen escabullirse de la nave el día anterior al despegue.

Didactismo y moralidad

En esta línea, cabría reflexionar sobre la intención última de Gaspar al escribir este relato de aventuras. La creación de la máquina no es azarosa ni una mera excusa para la construcción de la trama, sino que se vale de ella para relacionar estrechamente la ciencia y la tecnología al progreso moral del hombre en una época en que la perspectiva científica está en boga (Santiáñez-Tió, 2000: 8-9). Así pues, «[...] la ciencia no es una actividad totalmente neutra por estar ligada a un compromiso ideológico concreto» (Santiáñez-Tió, 1994: 284): la máquina es una herramienta para reconstruir la identidad nacional —recordemos el pasaje de las prostitutas francesas— y recuperar el paraíso perdido. En este sentido, don Sindulfo es consciente de «las implicaciones morales de los descubrimientos y avances científicos en la sociedad» (Santiáñez-Tió, 2000: 9), por lo que viaja al pasado para conocer la historia, buscar el origen del hombre y, de esta manera, acercarse más a Dios (Santiáñez-Tió, 1994: 284). En otras palabras, utiliza la ciencia para unir al hombre con el plano divino; no obstante, aunque sí llegan al origen de todo, no consiguen alcanzar a Dios (Santiáñez-Tió, 1994: 284), a través de lo cual se infiere que «la vida eterna solo está en manos de Dios, e intentar imitarlo regresando al origen del universo solo conduce a la destrucción» (Lumbreras, 2022: 43).³¹ De ello resulta que al final todo haya sido solo un sueño (Santiáñez-Tió, 1994: 284). Aún y todo, el resto de la novela ahí queda y, como veníamos observando, no es un mero pasatiempo, pues en sus

³⁰ «—A eso voy. Regenerar a la mujer es crear buenas madres de que carecemos. [...] Tener madres es garantizar la educación de los hijos. De los buenos hijos germinan los esposos modelos y los íntegros ciudadanos. Luego hay que purificar la familia para salvar la patria» (p. 59).

³¹ Las referencias bíblicas son otro constante en la obra, como, por ejemplo, el símil que se hace entre el anacronópete y el Arca de Noé en la presentación del primero: «Exteriormente era pues el anacronópete una especie de arca de Noé sin quilla» (p. 64).

páginas vierte el autor español no pocas lecciones de moralidad.³² Por ello, frente al viajero que Wells, concentrado en el porvenir de la humanidad, envía al futuro, Gaspar se aferra al pasado: «El pasado nos es absolutamente desconocido. Las ciencias retrospectivas al estudiarlo proceden casi por inducción, y mientras no tengamos conciencia del ayer, es inútil que divaguemos por el mañana» (p. 13); busca conocer el pasado para alumbrar el presente y futuro del ser humano (Santiáñez-Tió, 2000: 9).³³

La mirada crítica e irónica de Gaspar no se ve ocultada por el barniz humorístico que cubre a la obra; al contrario, a través de él muestra sus preocupaciones éticas y cuestiona «el papel del hombre de ciencia, los intereses particulares y egoístas que subyacen en comportamientos aparentemente altruistas, la sustitución de los saberes humanísticos por las ciencias experimentales, la problemática de la mujer...» (Ayala, 2005: s. p.). Unido a ello, resulta interesante el carácter didáctico que adquiere la novela y que el propio Gaspar reconoce explícitamente al titular el capítulo XI «Un poco de erudición fastidiosa aunque necesaria» (Molina Porras, 2012: 214).³⁴ En él expone datos históricos y sobre filosofías antiguas de oriente que él conoce muy bien (Lao-Tseu, Confucio, el misionero cristiano Olopen...) de una manera en que no se integra en la narración y simplemente funciona como vehículo de transmisión de conocimientos (Lumbreras, 2022: 38; Molina Porras, 2012: 214). Asimismo, la pura ficción científica (*vid.* Ferreras, 1972) se entrecruza con explicaciones de las teorías más punteras de distintos ámbitos³⁵. Esto puede deberse a que, tal y como apunta Laura Otis (*apud* Brina, 2018: 53), no hubo en el siglo XIX una clara escisión entre ciencia y literatura. Es, sin embargo, precisamente este afán de educar a sus lectores, derivado de una ideología más conservadora, lo que sobrecarga la ficción y pudo mermar su calidad novelesca (Molina Porras, 2012: 213).

³² No en vano veíamos que uno de los capítulos se titula «El vehículo considerado como escuela de moral».

³³ «La idea es resaltada por el título del primer capítulo, “En el que se prueba que ADELANTE no es la divisa del progreso” (Gaspar, 1887, p. 7), y presenta una marcada distancia respecto a contemporáneos que propugnaban abrazar formas de modernidad y progreso» (Brina, 2018: 59).

³⁴ Esta práctica, en la línea de las novelas vernianas, contrasta, sin embargo, con la verosimilitud científica de *The time machine* de Wells, con la que gana muchísima popularidad y da una sacudida a todo lo que hasta entonces se había entendido como fantasía científica (Mainer, 1988: 155).

³⁵ Nos referimos a los ámbitos de la arqueología, el evolucionismo, la física y la geología, la química, entre otros (Lumbreras, 2022: 34-37).

CONCLUSIONES

«La méthode est le chemin après qu'on l'a parcouru».
Citado por Yves Chevrel en «Les études de réception»

En fin, a lo largo de estas páginas hemos podido comprobar que, a pesar de sus innegables desatinos —tales como la erudición artificiosamente insertada o el final que invalida todo el viaje—, *El anacronópete* es una *rara avis* digna de reconocimiento en la que confluyen rasgos de diversos géneros y tradiciones, así como innovaciones nunca antes vistas, ni imaginadas, ni imaginables por sus coetáneos. Más sorprendente es, tal vez, que quien imaginó lo imaginable fuera un hijo de las Españas, como él mismo afirma, y que se adelantara en el tiempo, yendo, paradójicamente, hacia atrás.

Dicho esto, no puedo finalizar este trabajo sin hacer mención a mi intención última al escoger tan peculiar novela. El estudio académico de las obras de fantasía científica en nuestro país ha carecido de interés hasta hace muy poco tiempo, hecho que me ha dificultado la búsqueda de bibliografía específica. Así pues, con este trabajo me he querido sumar a la actual corriente reivindicadora de relatos y novelas de la primigenia CF española, poniendo en valor la originalísima obra de Gaspar, a la que tampoco se le ha prestado excesiva atención. Mi vinculación con este estudio, probablemente, no acabará aquí, como se podrá comprobar por los largos apéndices, pues mi intención —un proyecto más amplio y abarcador— es continuar con esta línea de investigación y que esta, a su vez, sirva de punto de partida para otros posibles análisis de *El anacronópete* u otras obras semejantes.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBADALEJO, Tomás (2008): «Imaginar la realidad, imaginar las palabras. “Anacronópete”/“Time machine”», en Tomás Albaladejo y Fernando Vilches Vivancos (coords.), *Creación neológica y la sociedad de la imaginación*. Madrid: Editorial Dykinson, pp. 15-36.
- ALBÚJAR-ESCUADERO, Miguel Ángel (2022): «Nostalgia y hegemonía en “Cuatro años de buen gobierno” de Nilo María Fabra», en *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, 911, pp. 4-8.
- AYALA, M.^a de los Ángeles (2005): «La obra narrativa de Enrique Gaspar: *El Anacronópete* (1887)», en *Centro virtual Cervantes*, [en línea], s. p. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-romanticismo-al-realismo-actas-del-i-coloquio-de-la-sociedad-de-literatura-espanola-del-siglo-xix-barcelona-2426-de-octubre-de-1996--0/html/ff19415e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_151.html#I_118> [08/02/2023].
- BRINA, Maximiliano (2018): «De la zarzuela a la ciencia ficción: *El anacronópete*, de Enrique Gaspar. Expansión de los límites de lo fantástico en la coyuntura del nacionalismo», en *Studia Romanica Posnaniensia*, 45(2), pp. 51-63.
- DÍEZ, Julián y Fernando Ángel MORENO (2014): *Historia y antología de la ciencia ficción española*. Madrid: Cátedra.
- FERRERA CUESTA, José Carlos (2015): «Utopian views of spanish zarzuela», en *Utopian Studies*, 26(2), pp. 366-382. <https://www.jstor.org/stable/10.5325/utopianstudies.26.2.0366?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents> [15/02/2023].
- (2018): «Heterodoxias espirituales y utopías en el siglo XIX español», en *Libros de la corte*, 10(16), pp. 233-252. <<https://revistas.uam.es/librosdelacorte/issue/view/ldc2018.10.16/455>> [08/02/2023].
- (2022): «Genealogías democrático-republicanas de la ciencia ficción española», en *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, 911, pp. 8-12.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1972): *La Novela de Ciencia Ficción*. Madrid: Siglo veintiuno de España editores.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Hugo (2022): «Mundos habitados: utopías extraterrestres en España, 1868-1931», en *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, 911, pp. 12-15.
- GASPAR, Enrique (2005): *El anacronópete* (Patrizia Campana, ed.). Barcelona: Minotauro.
- (2021): *El Anacronópete: Viaje hacia atrás verificado en el tiempo desde el último tercio del siglo XIX hasta el caos* (Virginia Martín, ed.). Valencia: Gaspar & Rimbau.
- GREENE, Patricia V. (1999): «Utopías y utopistas en la España finisecular», en *Revista de estudios hispánicos*, 33(2), pp. 325-336. <https://www.proquest.com/docview/1300126037/fulltext/96DED0AA03BD4B4FPQ/1?account_id=17248&imgSeq=1> [08/02/2023].
- HERRERO-SENÉS, Juan (2018): «Fortuna primera de H. G. Wells en España y los avatares de la ciencia ficción (1895-1909)», en *Hispanic Studies Review*, 3(1), pp. 193-205.
- (2022a): «Notas a la ciencia ficción temprana en España», en *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, 911, pp. 2-4.
- (2022b): «Ficciones ibéricas de anticipación en la Edad de Plata», en *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, 911, pp. 17-20.
- LAWLESS, Geraldine (2011): «Unknown Futures: Nineteenth-Century Science Fiction in Spain», en *Science Fiction Studies*, 38(2), pp. 253-269. <<https://www.jstor.org/stable/10.5621/sciefictstud.38.2.0253>> [08/02/2023].
- LISSORGUES, Yvan (2009): «El siglo XIX: el siglo de los posibles. Utopías y pensamiento utópico», en *Centro virtual Cervantes*, [en línea], s. p. <<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-siglo->

xix-el-siglo-de-los-posibles-utopias-y-pensamiento-utpico-0/html/02477e4a-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#PagFin> [08/02/2023].

- LÓPEZ-PELLISA, Teresa (ed.) (2018): *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert. <<https://elibro-net.ehu.idm.oclc.org/es/ereader/ehu/106724>> [07/02/2023].
- LUMBRERAS MARTÍNEZ, Daniel (2022): «Mecanismos de representación literaria de la ciencia en *El anacronópete*», en *Esferas Literarias*, 5, pp. 29-45.
- MAINER, José Carlos (1988): «Una paráfrasis de H.G. Wells en 1909 y algunas notas sobre la fantasía científica en España», en Jean Pierre Etienvre y Leonardo Romero Tobar (coords.), *La recepción del texto literario: (coloquio Casa de Velázquez-Departamento de Filología Española de la Universidad de Zaragoza, Jaca, abril de 1986)*. Madrid / Zaragoza: Casa de Velázquez / Universidad de Zaragoza, pp. 145-176.
- MARTÍN ALEGRE, Sara (2016): «La ciencia ficción en la universidad española: las barreras que deben caer», en *Revista Hélice*, 21, III(7), pp. 12-30.
- MARTÍN LÓPEZ, Rebeca (2022): «Ciencia ficción e hibridez genérica en la obra de José Fernández Bremón», en *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, 911, pp. 20-24.
- (2008): «La ciencia dislocada. Los sabios de José Fernández Bremón en su narrativa breve», en Montserrat Amores y Rebeca Martín (coords.), *Estudios sobre el cuento español del siglo XIX*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, pp. 153-172.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano (2016a): «Bibliografía académica de ficción especulativa en España», en *Revista Hélice*, 20, III(6), pp. 31-62.
- (2016b): «Estudios sobre literatura especulativa II», en *Revista Hélice*, 21, III(7), pp. 43-67.
- (2017): «Bibliografía académica de ficción especulativa en España. Complemento», en *Revista Hélice*, 22, III(8), pp. 43-46.
- (2018a): «Bibliografía académica de ficción especulativa en España. Segundo complemento», en *Revista Hélice*, 24, IV(10), pp. 38-57.
- (2018b): «Recuperando la primera gran ciencia ficción en español: La utopía tecnológica y el costumbrismo romántico de anticipación en *Lima de aquí a cien años* y *Mañana o la chispa eléctrica de 1899*», en *Revista Hélice*, 24, IV(10), pp. 73-82.
- (2018c): «Bibliografía académica de ficción especulativa en España. Tercer complemento», en *Revista Hélice*, 25, IV(11), pp. 55-61.
- (2019): «Bibliografía académica de ficción especulativa en España. Cuarto complemento», en *Revista Hélice*, 26, V(1), pp. 78-82.
- (2021): «Los viejos mundos de la ciencia ficción española, bien al descubierto», en *Revista Hélice*, 30, VII(1), pp. 111-118.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1949): «Caracteres primordiales de la Literatura española», en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, I. Barcelona: Vergara
- MOCIÑO-GONZÁLEZ, Isabel (2022): «Lecturas utópicas, los primeros pasos de la ciencia ficción portuguesa y gallega», en *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, 911, pp. 28-31.
- MOLINA PORRAS, Juan (2010): «Primeras imágenes de la ciencia ficción española», en *Centro virtual Cervantes*, [en línea], s. p. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/primeras-imagenes-de-la-ciencia-ficcion-espanola/html/31f37547-07c4-4bc0-8f39-69126c0f4c61_3.html#I_0_> [08/02/2023].
- (2012): «El Anacronópete de Enrique Gaspar y Rimbau y Frances Gómez Soler (1887) (Primeras imágenes de la ciencia ficción española)», en Raquel Gutiérrez Sebastián, Juan Molina Porras, Ángeles Quesada Novás, Montserrat Ribao Pereira y Borja Rodríguez Gutiérrez (coords.),

Literatura e imagen: La "Biblioteca Arte y Letras". Universidad de Cantabria: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, pp. 207-224.

- (2015): «La ciencia ficción española en el siglo XIX: obstáculos para constituirse como un género popular», en Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (coords.), *Espejismos de la realidad: percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XXI)*. León: Universidad de León, pp. 65-73.
- (2018): «Los orígenes de la ciencia ficción en la narrativa española», en Teresa López-Pellisa (ed.), *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, pp. 47-69.
- (2022): «La sociedad selenita según José Marchena», en *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, 911, pp. 36-39.
- MORENO SERRANO, Fernando Ángel (2007): «Notas para una historia de la ciencia ficción en España», en *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, (25), pp. 125-138.
- (2010): *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción: Poética y Retórica de lo Prospectivo*. Vitoria: Portal Editions. <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/46548/1/TeoriaCF.pdf>> [07/02/2023].
- PÉREZ ZAPICO, Daniel (2016): «Utopías y distopías en la literatura de anticipación científica española de la segunda mitad del XIX. De *Ayer, hoy y mañana* (1863) de Antonio Flores a los relatos de ciencia-ficción de finales de siglo de Nilo María Fabra», en *XIV Coloquio Internacional de Geocrítica: Las utopías y la construcción de la sociedad del futuro*, Barcelona, 2-7 de mayo de 2016.
- (2022): «Futuros eléctricos. Visiones de la electrificación de la ciencia ficción española temprana», en *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, 911, pp. 31-36.
- RABKIN, Eric S. y Robert SCHOLLES (1982): *La ciencia ficción: historia, ciencia, perspectiva* (Remigio Gómez Díaz, trad.). Madrid: Taurus.
- RIEDER, John (2008): *Colonialism and the emergence of science fiction*. Estados Unidos: Wesleyan University Press.
- ROAS, David (2000): *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, [Tesis doctoral dirigida por Sergio Beser, defendida el 29/09/2000]. Universitat Autònoma de Barcelona. <<https://www.tdx.cat/handle/10803/4902#page=1>> [22/04/2023].
- SANTIAGO, Juan Manuel (2019): «Fuimos los primeros», en *Revista Hélice*, 26, V(2), pp. 78-82.
- SANTIÁÑEZ-TIÓ, Nil (1994): «Nuevos mapas del Universo: Modernidad y ciencia ficción en la literatura española del siglo XIX (1804-1905)», en *Revista Hispánica Moderna*, 47(2), pp. 269-288. <https://www.jstor.org/stable/30204961?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents> [07/02/2023].
- (1995): *De la Luna a Mecnópolis. Antología de la ciencia ficción española (1832-1913)*. Barcelona: Quaderns Crema.
- (2000): «Prólogo», en Enrique Gaspar, *El anacronópete*. Barcelona: Minotauro, pp. 5-19.
- SUVIN, Darko (1984): *Metamorfosis de la ciencia ficción: Sobre la poética y la historia de un género literario* (Federico Patán López, trad.). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

APÉNDICES

Panorámica del origen de la CF española

«Estamos en el comienzo del comienzo».
H. G. Wells citado por Azorín en «La prehistoria»

A mediados del siglo XIX irrumpe con fuerza en la literatura occidental la tendencia realista que dominará las letras y las artes europeas por un largo periodo, mientras que la corriente romántica anterior continúa disolviéndose. En este contexto, entre lo fantástico y lo realista, se da el caldo de cultivo idóneo para la emergencia de un nuevo género que, por el momento, convenimos en llamar *ciencia ficción*. Andrew Milner (*apud* Herrero-Senés, 2018: 193) ha colocado a los países mediterráneos «[...] en la periferia de la ciencia ficción, con una recepción del género fundamentalmente pasiva e imitativa y que por tanto no produjo aportaciones sustantivas». No obstante, como podremos comprobar, la temprana CF en España, sin alcanzar la cuotas de popularidad extranjeras, fue de gran valor (Santiáñez-Tió, 1994: 285), aportando numerosos tópicos que han ido configurando la temática del género: los viajes dentro del cuerpo humano con *Un habitante de la sangre* (1873) de Amalio Gimeno y Cabañas, que casi un siglo después popularizará Isaac Asimov en *Fantastic voyage* (1966); o, en el caso que nos ocupa, la máquina del tiempo ideada por Enrique Gaspar años antes de la publicación del famosísimo *The Time Machine* (1895) de H. G. Wells.

Otro motivo de la exclusión española de la historia del género es que nuestra literatura nacional siempre ha ido acompañada del adjetivo *realista* y, asimismo, ha sido caracterizada como «refractaria a las fantasías» (Molina Porras, 2015: 65) tecnológicas. En esta línea, José Bergamín (*apud* Mainer, 1988: 145) escribe que «en la literatura francesa se puede elegir a la carta; en la española no hay más que un cubierto». Estos tópicos, tantas veces repetidos, parece que han terminado siendo ciertos; de tanto repetirlos, han ido horadando y modelando nuestro canon literario.³⁶ Y a pesar del esfuerzo por parte de profesores y académicos de reivindicar obras que no cumplen los presupuestos estéticos realistas, como las pertenecientes a la temprana CF española, «el

³⁶ Menéndez Pidal (1949: XXXVII) dirá al respecto del realismo que atraviesa la literatura nacional: «El realismo español a que debemos referirnos (que aún espera un amplio estudio definidor) no consiste en ninguna sobreestima del pormenor insignificativo, sino en concebir la idealidad poética muy cerca de la realidad, muy sobriamente. Quiere lograr la transustanciación poética de la realidad tocando de subjetividad, de emoción, de universal idealidad las complejas particularidades de lo inmediato aprensible, sin practicar en ellas una abundante poda destinada a obtener formas de abstracta generalidad, y sin consentir a la fantasía sus más avanzadas y libres aportaciones en sustitución de lo eliminado».

lugar común mantiene que en nuestra literatura este género no existió» (Molina Porras, 2015: 65).

La preponderancia del Realismo en nuestra literatura decimonónica es indiscutible, si bien es cierto que no podemos obviar otras tendencias minoritarias que trataban de abrirse paso. No obstante, debemos admitir que la calidad de estas primeras obras españolas de CF, salvando alguna excepción finisecular, deja que desear: «[...] mezcla momentos de brillante prosa con tediosas descripciones, inopinadas digresiones, indocumentadas explicaciones científicas, episodios folletinescos y deficientes creaciones de mundos utópicos» (Santiáñez-Tió, 1994: 285). La divulgación y el didactismo pusieron la literatura al servicio de la ciencia, preponderando la transmisión de conocimientos a las maravillosas aventuras y a la construcción de personajes interesantes. También hubo ausencia de esa figura de escritor genial (absorbida por la hegemonía realista), como Verne o Wells, que ayuda a consolidar el género y a marcar las pautas del sendero que se ha de recorrer (Molina Porras, 2015: 66-69,71-72). Todas estas y más son las causas de por qué la CF no alcanzó en España, quizás, el nivel ni la profusión de otros países europeos y de por qué se ha ganado un lugar marginal en nuestro contexto literario.

No hay discusión en que la CF nace y se desarrolla con mayor calado en los países occidentales más evolucionados tecnológicamente —Gran Bretaña, Francia, Alemania y EE.UU.— (Herrero-Senés, 2022a: 3), donde, además, la historia de la CF ha sido estudiada al detalle (Santiáñez-Tió, 1995: 8);³⁷ pero, si dejamos de lado países como España, por argüir que se encontraban atrasados respecto al panorama científico europeo (Molina Porras, 2015: 65), lo único que conseguiremos es una historia del género parcial y reduccionista.³⁸ Por eso es importante que demos a conocer la historia de la CF en nuestro país. Claro que sería muy aventurado afirmar que en el último tercio del siglo XIX exista una corriente clara del género en España; sin embargo, como bien explica Mainer (1988: 146), aunque no podemos hablar de un género constituido como tal, ni de unos parámetros temáticos bien establecidos, se puede hablar de estas pioneras obras como germinaciones de una nueva sensibilidad que comienza a desarrollarse ante el

³⁷ *Vid.* la visión panorámica ofrecida por Scholes y Rabkin (1982: 18-36).

³⁸ Como explica Mariano Martín Rodríguez (2021: 115), la efervescencia de aquellos tiempos conllevó modificaciones significativas en todo el mundo, «[...] por lo que no es extraño que la ciencia ficción tuviera también un gran desarrollo en algunas regiones solo parcialmente industrializadas [...]. Los escritores españoles no vivían en una reserva espiritual ajena a lo que pasaba en el resto del mundo [...]».

inevitable avance científico-técnico y su papel en el camino del progreso, que nace de «una vibración ante lo desconocido que solamente pudo sentirse el siglo pasado».

Habida cuenta del desconocimiento que padece nuestra CF nacional decimonónica, con la pretensión de ponerla en valor y de esclarecer, de esta manera, el contexto literario en el que se inserta *El anacronópete*, pasaremos a realizar una visión panorámica de su origen. Antes de nada, debemos enfrentar tres interrogantes respecto a la CF nacional decimonónica: ¿Qué consideramos CF?, ¿qué es literatura nacional? y ¿a qué llamamos decimonónica? Respecto a la primera pregunta, dada su complejidad (*vid.* Moreno Serrano, 2010), no podremos detenernos con tanta profusión como sería necesaria y lo dejamos para futuros trabajos, pero básicamente nos referimos a toda obra en la que, siguiendo a Suvin (1984: 102), el *novum* —es decir, la invención ficticia pero científicamente verosímil— sobresalga y determine la lógica del relato, «[...] pese a las impurezas que pudiera presentar». Con esto abarcamos obras anteriores a la consolidación del género en el siglo pasado e, incluso, a su propia denominación. Referente a las otras dos cuestiones —nacional y decimonónica—, vamos a tener que limitarnos, espacialmente, a la península³⁹ y tan solo a las obras escritas en español⁴⁰ y, temporalmente, al siglo XIX, aunque con algunas menciones de obras anteriores que marcaron tendencia u obras posteriores que la siguieron.⁴¹

Antes del comienzo

Como en todas las historias, podríamos retrotraernos casi tanto como quisiéramos en busca de los antecedentes que influyeron en la conformación del género: podríamos, por ejemplo, viajar hasta la época grecolatina, donde ya se contaban historias de viajes espaciales y alienígenas como en la *Historia Verdadera* (s. II d. C.) de Luciano de Samósata (Brina, 2018: 56); sin embargo, en estas narraciones es la magia y no la ciencia

³⁹ Molina Porras (2018: 48) estaría en desacuerdo, no sin razón, con esta restricción: debemos tener en cuenta, dice, que en el Nuevo Continente existen también ejemplos de esta primitiva CF. Como «[...] el franciscano Manuel Antonio de Rivas [que] escribió en el Yucatán su extravagante *Sizigias y cuadraturas lunares* (1774) [...]»; hoy en día la consideramos literatura mexicana, a pesar de que su autor fuera de Alba de Tormes «[...] y en ese momento no existieran fronteras nacionales en Hispanoamérica».

⁴⁰ Para conocer más sobre la literatura nacional de CF decimonónica escrita en otros idiomas, *vid.* Mociño-González (2022), que ahonda en la literatura de CF de la Península Ibérica marginal, gallega y portuguesa, especialmente; García Fernández (2022), que muestra utopías extraterrestres en gallego y catalán y Herrero-Senés (2022b), quien realiza una panorámica muy completa de las ficciones prospectivas en las distintas lenguas peninsulares (catalán, castellano, gallego y portugués).

⁴¹ Al tratar los siglos como periodos cerrados e independientes del tiempo, florecen problemas como el de la fecha de publicación de *Cuentos de vacaciones* (*Narraciones pseudocientíficas*). Fue editada y publicada en 1905, pero el propio Santiago Ramon y Cajal afirma en la «Advertencia preliminar» que fueron escritos tiempo atrás: «Hace muchos años (creo que fue durante el 85 u 86) escribí esta colección de doce apólogos o narraciones» (*apud* Molina Porras, 2018: 59).

la que tiene un papel protagónico (López Pellisa, 2018: 12). También podríamos retroceder hasta 1532, año en el que Juan Maldonado, erasmista discípulo de Nebrija, viaja a la Luna en *Somnium* (García Fernández, 2022: 12), donde la describe como un lugar feliz y bello a la par que se esfuerza por hacerlo verosímil (Molina Porras, 2018: 47); viaje que, sin embargo, además de estar escrito en latín, transcurre mientras el protagonista se encuentra en estado de duermevela, hecho que lo desplaza de la CF (Molina Porras, 2022: 28). Otros autores proponen la literatura utópica que deriva de la *República* de Platón como punto de partida de la CF: *Utopía* (1516) de Thomas More o *New Atlantis* (1627) de Francis Bacon. Pero no fue hasta la llegada de la ciencia y la tecnología decimonónica que podemos comenzar a hablar de una proto-CF, con sus formas y sus temas constituyéndose como género —de la mano de autores de la talla de Mary Shelley (*Frankenstein*, 1818), Edward Bellamy (*Looking Backward*, 1888) o Edgar Allan Poe (en algunos de sus relatos)— (Santiáñez-Tiό, 1994: 269).

Como hemos podido ver, uno de los ingredientes principales de lo que hoy llamamos CF proviene de la antigua tradición utópica (Ferrera, 2015: 367-368), que se sirve de un lienzo teórico donde proyectar cómo el mundo ha de ser y criticar, por contraste, el mundo que es.⁴² Esto dio paso, por su propia evolución, a las anticipaciones del porvenir (*vid.* Lawless, 2011) que se presentaban tan reales como el presente; inevitables como el ahora, aunque muy lejos de la realidad de su tiempo, ya fuera por una idealización del progreso histórico o por mostrar las nefandas consecuencias a las que nos encaminarían nuestras acciones presentes (Mainer, 1988: 146). Los precedentes de nuestras letras más cercanos al siglo XIX que no podemos dejar de mencionar son *Viaje fantástico del gran Picástor de Salamanca* (1724) de Diego Torres de Villarroel, la inacabada «Parábola sobre la religión y la política entre los selenitas» (1787) del Abate Marchena⁴³, «Aventura magna del Bachiller» (1790) de Pedro Gatell Carnicer (Molina Porras, 2018: 48) y *Viaje estático al mundo planetario: en el que se observan el mecanismo y los principales fenómenos del cielo; se indagan las causas físicas, y se demuestran la existencia de Dios y sus*

⁴² Para conocer más a fondo las diversas evoluciones de la tradición utópica decimonónica, *vid.* Ferrera Cuesta (2018), Greene (1999), Lissorgues (2009) o Pérez Zapico (2016).

⁴³ El Abate Marchena, quien era abate solo de sobrenombre, pues nunca vistió los hábitos, merece una mención especial en esta enumeración. En su *Parábola* se narra la historia de los habitantes de la Luna, quienes no sabían que orbitaban alrededor de la Tierra. Estos se dividen en dos sectas que profesan fe a una misma deidad y que, sin embargo, se odian entre sí. No es difícil leerlo en clave alegórica, extrapolándola a la lucha de las iglesias cristianas. Su postura disconforme con la Iglesia le granjeó enemigos que acabarían por cerrarle el periódico donde comenzó a publicar esta inacabada obra; casi un siglo después fue incluido en la lista de heterodoxos españoles de Marcelino Menéndez Pelayo (Molina Porras, 2022: 37).

admirables atributos (1793-1794), un tratado astronómico que se sirve de la narrativa de una travesía espacial, de Lorenzo Hervás y Panduro (Molina Porras, 2022: 38; Molina Porras, 2018: 56).

El comienzo del comienzo

Las obras hasta ahora mencionadas propusieron los caminos que recorrerá la proto-CF decimonónica hasta erigirse como un género autónomo en el siglo XX. «Por un lado, [...] buscan informar y educar al lector transmitiendo los últimos conocimientos astronómicos o físicos; por otro, las fantasías sirven para proponer cambios sociales o describir terroríficas organizaciones estatales» (Molina Porras, 2018: 49). Es decir, a grandes rasgos, en los precedentes dieciochescos y decimonónicos de la CF podemos hablar de una vertiente didáctica, fiel seguidora de los principios de la Ilustración, y de otra utópica (Molina Porras, 2022: 39).

La corriente utópica continúa en la primera mitad del siglo XIX y entre los ejemplos más significativos hay que citar «Un mundo sin vicios», relato que se incluye en *Mis pasatiempos. Almacén de fruslerías agradables por el último continuador de la Galatea*, de don Cándido María Trigueros (1804); *Viaje de un filósofo a Selenópolis, corte desconocida de los habitantes de la tierra* (1804), de Antonio Marqués y Espejo, y *Astolfo, viages [sic] a un mundo desconocido, su historia, leyes y costumbres. Obra original* (1838), de D. F. de M. [quizá don Federico de Madrazo]. (Molina Porras, 2018: 49-50)

Sin embargo, en nuestro país, la CF, más parecida a tal y como nosotros la conocemos al menos, no eclosionó hasta la década de los años 60 o 70 del siglo XIX, época en la que proliferaron las importaciones literarias de autores como Edgar Allan Poe, Jules Verne o Mary Shelley, junto a otros escritores relevantes de la CF británica y francesa (Herrero-Senés 2022a: 3; Roas, 2000: 721; Pellisa, 2018: 15). No todas estas traducciones corrieron la misma suerte: Shelley, por ejemplo, no gozó del éxito de otros, si atendemos al número de traducciones y reseñas (Ayala, 2005: s. p.). Verne, por el contrario, «constituyó un auténtico *best seller* en la España decimonónica», encontrándose entre los más traducidos de la segunda mitad de siglo, al igual que su compatriota Camille Flammarion, el astrónomo espiritista y escritor amigo de Enrique Gaspar (Santiáñez-Tió, 1995: 9). Muchas de las obras publicadas entre 1860 y 1880 siguen el magisterio de Verne, *El anacronópete* por caso, y, por ello, como les ha ocurrido a las obras del francés, han sido calificadas de novelas científicas (Ferrerías, 1972: 33) o «fantasías científicas» y no como obras puramente de CF (Díez y Moreno, 2014: 66)⁴⁴.

⁴⁴ En nuestra panorámica nos alejaremos de la perspectiva de estos dos autores que, aunque en su *Historia y antología de la ciencia ficción española* (2014) sí mencionan obras decimonónicas precursoras del

Para la ordenación de la relación de obras y escritores que vamos a presentar, nos basaremos en una síntesis de los criterios expuestos por Santiáñez-Tió (1994: 270, 274, 278), Molina Porras (2018: 47, 54, 61, 62, 64) y Herrero-Senés (2022b: 17). Como los propios autores indican, esta división artificial nace con intención didáctica, pues gran parte de los textos participan de los rasgos de varios grupos: procediendo de manera cronológica, el primer grupo es posiblemente el más genuino de la CF para un amplio sector de lectores (Santiáñez-Tió, 1994: 270), el de los *viajes y aventuras*; la segunda clase de obras que recorreremos son las que se sirvieron de la narrativa de CF para la *divulgación científica*, interfiriendo, en muchos casos, con el ritmo de la trama; por último, repasaremos las obras de *anticipación del porvenir*, en las que se inserta mucho de la narrativa utópica, junto a la distópica y postapocalíptica o la que narra guerras futuras.⁴⁵ Cabe mencionar que la gran mayoría de las obras que a continuación se van a mencionar fueron recuperadas del olvido más absoluto gracias a la labor de búsqueda e investigación de los autores que citaremos con insistencia.

Viajes y aventuras

Como veníamos diciendo, la temática del viaje odiseico por las estrellas sumerge sus raíces en la Antigüedad Clásica, pero no podemos considerarlas CF hasta al menos la mitad del siglo XIX, cuando las posibilidades técnicas eran ya una realidad. En el primer tercio de siglo es imprescindible mencionar *Viage [sic] somniaéreo a la Luna, o Zulema y Lambert* (1832) de Joaquín Castillo y Mayone y, a mitad de siglo, *Lunigrafía, o sea noticias curiosas sobre las producciones, lengua, religión, leyes, usos y costumbres de los lunícolas. Obra escrita en alemán por M. Krotse y traducida al español por M. E. y S.* (1855-1858) de Miguel Stoch y Siqués, obras que se adelantan décadas al ingenio de Verne y que, por tanto, no siguen su estela. No es, pues, hasta la publicación de *Una temporada en el más bello de los planetas* de Tirso Aguimana de Veca en 1870, que se inaugura en nuestro país esta corriente verniana: aun cuando la primera parte de la novela parezca una exposición de datos eruditos sobre astronomía y tecnología, en la segunda,

género, no ahondan tanto en ellas, dejando espacio al periodo de consolidación de la CF a partir del siglo XX hasta nuestros días.

⁴⁵ Otra ramificación relevante que subyace en estos primeros años del género en formación es la espiritista, que constantemente dialoga y se funde con otras obras de corte más divulgativo o aventurero. Puesto que, aunque hoy parezca anticientífico y contrario a la CF moderna, el espiritismo se asociaba en aquel periodo con muchos de los fenómenos científicos invisibles al ojo humano, tales como el magnetismo o la electricidad (Ferrera Cuesta, 2022: 10-11). *Crisálida* (1870) de Diodoro de Tejada —secretario del Círculo Magnetológico-Espiritista de Madrid— da testimonio de ello (Ferrera Cuesta, 2022: 9).

la narración da un giro radical cuando los dos viajeros ponen pie en Saturno. Tras unas páginas en las que se admiran de los nuevos paisajes y de la organización social de los saturninos, se nos cuentan las intrigas amorosas y las luchas por el poder en aquel lejano reino. Los elementos científicos son eliminados del relato y triunfa la narración de batallas y enredos amorosos. Alguien también podría considerar la obra de Aguimana de Veca un primer ejemplo de la *space opera* española. (Molina Porrás, 2018: 56)

He aquí un listado de obras que podríamos adherir a esta corriente: *A doce mil pies de altura* (1871) y *Gran viaje universal alrededor del mundo* (1883-1889) de Torcuato Tárrego y Mateos, trufadas de datos científicos; *Un viaje al planeta Júpiter: aventuras del Marqués de Belmonte* (1871) de Antonio de San Martín; *Un marino del Siglo XIX ó Paseo científico por el Océano* (1872) de Pedro de Novo y Colson; *Selenia. Viaje científico-recreativo de descubrimiento en el cielo, verificado por la familia S'lay, redactado en vista de las notas del Dr. H. S'lay* (1873) de Aureliano Colmenares y Orgaz; *De Madrid a la Luna* (1886) de Carlos Luis de Cuenca; *Castillo de naipes en el planeta Juno* (1891) de Francisco Ramos de Pablo; *Un viaje a Júpiter* (1899), de Enrique Benito; etc. (Santiáñez-Tió, 1995: 12; Roas, 2000: 722, 723; Ayala, 2005: s. p; Molina Porrás, 2015: 66-67, 68; Brina, 2018: 56; Molina Porrás, 2018: 56, 57; Ferrera Cuesta, 2022: 9; Lumbreras, 2022: 33, 34; Molina Porrás, 2022: 38).⁴⁶

Divulgación científica

Tras una primera explosión del género que viajaba, gracias a los avances científicos, con afán de descubrir nuevos mundos, civilizaciones ideales y tecnologías superiores —optimismo científico sin parangón—, llegó un segundo periodo: evidentemente coincidió en el tiempo con la corriente anterior, pero, a diferencia de esta, la maravilla de la aventura se diluyó en el carácter didáctico y en una preocupación de las consecuencias del irrefrenable progreso. Esto confluirá en la naturaleza regeneracionista y pesimista de la CF española del fin de siglo (Santiáñez-Tió, 1995: 26; Martín Rodríguez, 2021: 116; Moreno Serrano, 2007: 127). Así, «[...] la debilidad de la ciencia española supuso un impulso para que determinados científicos y literatos se interesaran por un género que podría servir para ilustrar y elevar el nivel cultural de los españoles [...]» (Molina Porrás, 2018: 56). Especialmente el campo de la medicina fue uno de los que más obras produjo: se considera a Amalio Gimeno y Cabañas, maestro de Ramón y Cajal, uno de los pioneros

⁴⁶ En la línea de obras de viajes de aventuras —desde el vasto espacio a las profundidades del océano, surcando los cielos o por mundos extraños— al más puro estilo de Jules Verne, debemos incluir *El anacronópete* (1887) de Enrique Gaspar, que indudablemente se inspira en el escritor francés para la creación de su maravilloso viaje y los tripulantes de su original máquina, si bien la novedad se encuentra, como sabemos, en que el viaje es a través del tiempo.

de esta narrativa con *Un habitante de la sangre. Aventuras extraordinarias de un glóbulo rojo* (1873), donde se nos explica el funcionamiento del aparato circulatorio a través de los ojos del protagonista, un glóbulo rojo (Molina Porrás, 2018: 57; Molina Porrás, 2015: 67). Otras obras originales que ponen la literatura al servicio de la exposición médica son *Un viaje a Cerebrópolis* (1884) —un recorrido por los espacios cerebrales—, *La familia de los onkos* (1888) —la defensa del sistema inmunológico contra los agentes invasores— y *Misterios de la locura* (1890) —los procesos de la locura y su sanación— del psiquiatra Juan Giné y Partagás (Molina Porrás, 2018: 58; Ayala, 2005: s. p.; Santiáñez-Tió, 1995: 29; Molina Porrás, 2015: 68; Roas, 2000: 723-24).⁴⁷

José Fernández Bremón⁴⁸ es otra de las figuras que destacan por construir las tramas de sus obras sobre saberes científicos, sin perder —la mayoría de las veces— su objetivo literario; de su compilación *Cuentos* (1879) distinguimos «Un crimen científico», «Mr. Dansant, médico aerópata» y «Miguel Ángel, o el hombre de dos cabezas» (Molina Porrás, 2018: 65; Santiáñez-Tió, 1995: 29; Roas, 2000: 723). En sus cuentos encontramos científicos amorales (*vid.* Martín López, 2008) y sorprendentes innovaciones tecnológicas veladas de sátira y humor (Martín, 2022: 23). Por último, podríamos añadir en esta sección a *El doctor Juan Pérez* (1880) de Segismundo Bermejo; «Sal neutra» y «El doctor Hermes Venidero», recogidos en *Cuentos maravillosos* (1882), de Rafael Comenge o *El doctor Hormiguillo* (1890-1891) de José Zahonero de Robles (Molina Porrás, 2018: 60; Ayala, 2005: s. p.; Molina Porrás, 2015: 56-57; Roas, 2000: 723).

Anticipaciones del porvenir

Estas visiones del futuro podemos dividir las, asimismo, en tres grupos (Herrero-Senés, 2022b: 17): primero aparecieron obras que anticipaban una época concreta que estaba por llegar —educación, adelantos, ordenamiento social, estructuras políticas, etc.— con el objeto, claro está, de usarla como contraste con la época presente. En *Ayer, Hoy, y*

⁴⁷ Como apunta Juan Molina Porrás (2018: 58), «[n]o deja de ser significativo que la primera edición de *Un viaje a Cerebrópolis* apareciera en la Revista Frenopática, o que en la portada de *La familia de los Onkos* se pueda leer “Librería Médico-Quirúrgica de D. Jacinto Güell”».

⁴⁸ Rebeca Martín dedica un artículo monográfico a José Fernández Bremón en el número 911 de la revista *Ínsula*. Bremón es considerado uno de los autores más destacados, tanto en cantidad como en calidad, de entre todos los que cultivaron el naciente género hace dos siglos. Además, su constancia en el género, que lo lleva a explorar todas sus ramas (distopías y utopías, innovaciones médicas o invenciones de artefactos científicos), no es inmotivada, pues proviene de una clara conciencia de una narrativa bien definida de la que es partícipe y que describe así: «[...] diluir ciencias, doctrina, historia, literatura y cuanto sepa dentro de la acción, sin perjudicarla, antes sirviéndola de adorno, como hizo el profundísimo Edgar Poe y hoy hace, interesando a todos, Julio Verne» (*apud* Martín, 2022: 21). Es decir, fiel a la dicotomía horaciana del *prodesse et delectare*.

Mañana; o, La Fe, el Vapor, y la Electricidad: Cuadros sociales de 1800, 1850, y 1899 (1853) de Antonio Flores, se resalta la importancia de las estructuras energéticas en los cambios de paradigma social, en una idea progresista de la historia. Pero lo que más llama la atención es su tercer episodio —*Mañana o La chispa eléctrica en 1899*—, en el que se adelanta en el tiempo para explicarnos que la electricidad es la clave del desarrollo técnico y social⁴⁹ (Pérez Zapico, 2022: 32-33). También hubo cabida para un activismo político más explícito, como la novela del libertario Ricardo Mella, *La nueva utopía* (1890), presentada en el Segundo Certamen Socialista de 1889 (Lumbreras, 2022: 33).

«[S]i la política se consideraba un motor del progreso, la guerra representa un cambio extremo» (Herrero-Senés, 2022b: 17-18); así nació el subgénero de las guerras futuras, iniciado por *The battle of Dorking* (1871) de George Tomkyns Chesney. Fue continuado en nuestras letras por Federico Arnáiz con *La estrella iberia* (1882) y por Nilo María Fabra con «La guerra de España contra los Estados Unidos» (1895). Fabra merece un espacio destacado, pues fue, quizá, quien con más regularidad trabajó el género en la España de cambio de siglo, criticando y reflexionando en torno a la política y sociedad nacional, pero pecando, tal vez, de ensalzar en demasía la ciencia (Moreno Serano, 2007: 127). Es recordado por tres antologías de cuentos: *Por los espacios imaginarios (con escalas en la Tierra)* (1885), *Cuentos ilustrados* (1895) y *Presente y futuro* (1897). «Casi podría afirmarse que la mayor parte de los caminos por los que transitaría el género están contenidos en potencia en los relatos de Fabra» (Molina Porras, 2018: 63): así, destacamos los gobiernos tiránicos en «Teitán el Soberbio», medios de transporte avanzados en «Un viaje a la República Argentina en el año 2003», la primer ucronía de la historia de España en «Cuatro siglos de buen gobierno»⁵⁰ y anticipaciones del porvenir en «El futuro Ayuntamiento de Madrid», «El fin de Barcelona» o la ya citada guerra futura (Santiáñez-Tió, 1995: 20-24; Molina Porras, 2015: 69; Lumbreras, 2022: 33; Herrero-Senés, 2022b: 17-19; Roas, 2000: 724).

El tercer apartado temático, relativo a las obras de cariz apocalíptico, viene cronológicamente después de las narraciones de la guerra. Tras las guerras del porvenir, no quedaba lugar a la esperanza por venir. Por eso la mayoría de los textos se escriben

⁴⁹ Por ejemplo, luces artificiales que borran la distinción entre día y noche y repercuten en el ordenamiento social (turnos de trabajo, horarios de los comercios...). Creía en que los avances morales y sociales serían una inevitable consecuencia del progreso científico-técnico. Así, no es de extrañar que escribiera que «[l]a nación que posea una estadística más perfecta será la más feliz [...]» (*apud* Pérez Zapico, 2022: 32-33).

⁵⁰ *Vid.* Albújar-Escudero (2022) para un análisis de esta obra.

después del periodo que intentamos abarcar. Quizá «Cuento Futuro» (1886) de Clarín (Santiáñez-Tió, 1995: 25; Herrero-Senés, 2022b: 19) es uno de los textos apocalípticos con mayor calidad literaria que ha podido influir en las obras que se adentran en el siglo vigésimo.

Después del comienzo

La ficción especulativa que entraba en el nuevo siglo dejaba atrás las visiones utópicas y el didactismo científico de sus predecesores, transmutando ese sentido del progreso histórico en pesimismo y en un sentimiento regeneracionista; a su vez, «se convertía en una vía de experimentación formal en el contexto de la modernidad» (López Pellisa, 2018: 15). Así pues, en contraste al optimismo y asombro verniano frente a la máquina, las letras españolas finiseculares apuestan por una corriente de anticipaciones pesimistas y desconfiantes,⁵¹ que podemos clasificar, según lo hace Santiáñez-Tió (1995: 24-26), en tres vertientes: la primera pertenece a las obras que denuncian —en la línea que se entrevé en «Teitán el Soberbio» de Fabra— la alienación en que nos imbuje la tecnología, como es el caso de «Mecanópolis»⁵² (1913) de Miguel de Unamuno; el segundo grupo, en la corriente iniciada por «Cuento futuro» de Clarín, se construye por las obras que tratan el apocalipsis, la decadencia de occidente o el concepto de entropía del universo, por ejemplo, «El fin de un mundo» (1901) de José Martínez Ruiz; la tercera vertiente está formada por textos como «La revolución sentimental» (1909) de Pérez de Ayala, en el que en un mundo distópico y bajo un gobierno totalitario —concepto que décadas más tarde popularizaron *1984* y *Brave New World* de Orwell y Huxley, respectivamente—, un grupo revolucionario trata de cambiar las cosas. Otros grandes escritores como Azorín o Vicente Blasco Ibáñez⁵³ o científicos de la talla de Ramón y Cajal —sobre todo, «A secreto agravio, secreta venganza» y «El fabricante de honradez» de *Narraciones*

⁵¹ «[...] [P]redominaba entonces en la ciencia ficción española “la cautela y el pesimismo”, la desconfianza hacia los móviles de los científicos y las consecuencias de sus actos, el temor hacia una evolución sociopolítica que condujera a la pérdida de las libertades y de todo aquellos que nos hace humanos [...], y de ahí la importancia de la distopía. [...] Estos fenómenos eran universales, por lo que la ciencia ficción española “se aleja del localismo”, aunque suelen menudear las pinceladas costumbristas, a veces con humor, como procedimiento para acercar los hechos asombrosos a la realidad de cada día, aminorando la posible extrañeza suscitada por la ambientación especulada» (Martín Rodríguez, 2021: 116).

⁵² El título de este cuento aparece, asimismo, en el título de una de las primeras, más conocidas y más importantes antologías de la pronta CF española: *De la Luna a Mecanópolis* (1995) de Santiáñez-Tió, en el que se recoge un fragmento de *El anacronópete*. «[L]a Mecanópolis (1913) unamuniana es una expresión directa y clara del miedo a que el progreso acabe con la vida espiritual tal y como se ha desarrollado históricamente. La ciudad a la que llega un viajero solo está habitada y gobernada por máquinas y él parece ser el único ser libre que existe en la Tierra» (Molina Porras, 2018: 68).

⁵³ Para conocer más sobre las obras de CF de estos autores, *vid.* López Pellisa, 2018.

pseudocientíficas (Molina Porras, 2018: 59)— se interesaron por este género y sus aportaciones ayudaron a consolidarlo.

Finalmente, la CF como género ya constituido en nuestro país aparece en la década de los cincuenta del siglo XX, propiciado por la influencia del cine, las novelitas de aventuras galácticas para un público joven, la difusión de revistas *pulp* importadas de la cultura anglosajona, etc. (Moreno Serrano, 2007: 128, 131). De aquellos años hasta hoy, la CF ha recorrido caminos muy diversos y ha ido calando en las generaciones más jóvenes —a partir de los 90— e introduciéndose en la cultura *pop*: desde las superproducciones *hollywoodienses*, pasando por videojuegos o cómics, hasta novelas de grandes autores (*vid.* López Pellisa, 2018). Posiblemente, fruto de ese *boom* que sufrió la CF en España en los años noventa del pasado siglo, fue la demanda de recuperación de esa tradición precursora que aquí hemos tratado de plasmar (Santiago, 2019: 124). Sin embargo, existe aún una barrera (*vid.* Martín Alegre, 2016) en las universidades españolas, inexistente en otros países, que separa la literatura de CF de la literatura canónica que sí tiene el prestigio para ser estudiada. Bien es cierto que en las últimas décadas el número de estudios ha crecido exponencialmente, al igual que las revistas especializadas en el género, antologías e historias literarias o la labor de estudiosos que recopilan artículos académicos y rescatan obras del polvo de las estanterías.⁵⁴

⁵⁴ Mariano Martín Rodríguez (*vid.* 2016a, 2016b, 2017, 2018a, 2018b, 2018c, 2019) es uno de los autores que más ha aportado al estudio de la CF española con la publicación de compilaciones de bibliografía académica en la *Revista Hélice*, otro proyecto interesante en torno al estudio y divulgación de este género.