

# MECANISMOS DE REPRESENTACIÓN LITERARIA DE LA CIENCIA EN *EL ANACRONÓPETE*<sup>1</sup>

Daniel Lumbreras Martínez  
Universidad de Oviedo  
UO272303@uniovi.es  
<https://orcid.org/0000-0002-4222-9204>

RESUMEN: *El anacronópete* (1887) de Gaspar y Rimbau, la primera novela conocida que plantea el viaje en el tiempo con una máquina, es una obra controvertida para la teoría literaria al situarse en el límite borroso entre la ciencia ficción y la fantasía. Este trabajo analiza si las explicaciones científicas de los acontecimientos de la novela que esta contiene se relacionan con el estado de las ciencias españolas (Biología, Geología, Física y Química) en el siglo XIX, otorgándole así verosimilitud. Se realiza una revisión tanto de la historia de la ciencia como de la crítica literaria para concluir que, pese al discutido final, la novela cuenta con todas las características de las obras de ciencia ficción y es además pionera.

PALABRAS CLAVE: ciencia ficción, teoría de la ficción, España, siglo XIX, novela.

## THE LITERARY REPRESENTATION OF SCIENCE IN *EL ANACRONÓPETE*

ABSTRACT: *El anacronópete* (1887) by Gaspar y Rimbau, the first known novel that deals with time travel with a machine, is a controversial work for literary theory as it stands on the blurry boundary between science fiction and fantasy. This essay analyses whether the scientific explanations of events that the novel contains are linked to the state of the Spanish sciences (Biology, Geology, Physics and Chemistry) in the 19th century, thus providing it with verisimilitude. A review of both the history of science and literary criticism is carried out to conclude that, despite its controversial ending, this novel has all the characteristics of science fiction works and is also a pioneer.

KEYWORDS: science fiction, fiction theory, Spain, 19<sup>th</sup> century, novel.

## INTRODUCCIÓN

Varias décadas antes de que conceptos físicos como la relatividad general o la cuarta dimensión se convirtieran en moneda común, diferentes escritores habían anticipado en sus obras qué encontraría el ser humano si consiguiera retroceder las agujas del reloj.

Está instalada la idea de que la máquina del tiempo nace en la literatura occidental con la novela homónima (1895) del británico H. G. Wells, pero antes el madrileño Enrique Gaspar y Rimbau (Madrid, 1842 – Oloron, 1902) imaginó esa posibilidad: *El anacronópete* (1887) es la primera manifestación conocida en la literatura occidental de los viajes en el tiempo con un artefacto, tras ensoñaciones y viajes astrales (Molina Porras, 2018: 61; Uribe, 2002: 26-28).

---

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

La novela solía ser una curiosidad conocida sobre todo por los especialistas, a menudo juzgada con dureza. Verbigracia, en un capítulo sobre literatura de ciencia ficción y positivismo, Claire Nicolle Robin muestra desdén por algunos títulos: «la más pura fantasía científica como el cuento de Enrique Gaspar: *El anacronópete*» (1998: 149). En la *Teoría de la literatura de ciencia ficción* leemos:

[...] a pesar de que todo el libro desarrolla la idea de una máquina del tiempo que usan los protagonistas para buscar a Dios, veinte últimas líneas para explicar que todo ha sido un sueño invalidan la adscripción de la novela a la ciencia ficción y la vinculan con lo proyectivo general. Además su valor pionero es apenas anecdótico al no haber ejercido influencia alguna sobre obras posteriores más importantes (Moreno, 2010: 409).

El objeto de este artículo es teórico: analizar el contenido de la obra de Gaspar y Rimbaud y comprobar si contiene características convencionales de la ciencia ficción o por el contrario es de carácter plenamente fantástico, en la línea iniciada por los *Relatos verídicos* (siglo II d. C.) de Luciano de Samósata. Según la ya clásica definición de Todorov, un texto fantástico se caracteriza por forzar al lector a pensar que los personajes literarios están sometidos a las normas del mundo real, de manera que dude de si los acontecimientos extraordinarios que se le presentan son naturales o sobrenaturales; también exige del receptor que no realice una lectura alegórica o meramente estética del texto y habitualmente los personajes pueden compartir la vacilación del lector (2016: 64).

Por su parte, la ciencia ficción, para la mayoría de especialistas, tiene dos esencias: una especulación de carácter racional sobre elementos inexistentes, pero verosímilmente posibles, que incluye explicaciones de carácter científico a fin de anular la incredulidad inicial del lector y un efecto estético, la sensación de extrañeza o asombro ante la posibilidad de los hechos presentados (Barceló, 2008: 13, 16; Íñigo 2017: 26, Moreno, 2010: 20, 106; Suvin, 1984: 97-98). Solamente la temática no permite diferenciarla de la novela fantástica en opinión de Ferreras (1972: 54); para Todorov, se trata de una forma de lo maravilloso en la cual «lo sobrenatural está explicado de manera racional, pero a partir de leyes que la ciencia contemporánea no reconoce» (2016: 64).

Junto al análisis de la obra, en este artículo se revisará la teoría de la literatura de ciencia ficción y del estado de las ciencias y el pensamiento científico en la España decimonónica. No se pretende establecer una equivalencia entre discurso científico y ciencia ficción, pero sí se considera que la medida más objetiva es examinar si existe relación entre las herramientas de ficcionalización de *El anacronópete* y los avances científicos logrados en el contexto de producción de la obra. Y es que «la valoración que hagamos de los propósitos y aciertos de un escritor depende en cierta medida no sólo de nuestros conocimientos científicos, sino de nuestros conocimientos sobre la historia de la ciencia» (Scholes y Rabkin, 1982: 127).

La novela, escrita en un tono de humor sarcástico, vodevilesco, se inserta en la literatura de anticipación decimonónica, espoleada por Julio Verne y las aventuras del barón de Münchhausen (Hesles, 2013: 145). *El anacronópete* permite conocer el espíritu de una época de confianza ilimitada en el progreso, donde se soñaba con adelantos tecnológicos que mejorarían la vida.

Ciencia y literatura se han contrapuesto a menudo, como evidenció la polémica conferencia de Charles P. Snow de 1959, “Las dos culturas”, continuación de un debate ya decimonónico. Pero ambos son saberes válidos para aprehender la realidad y «también son estructuras de pensamiento para entender el mundo, es decir, ficciones» (Scholes y Rabkin, 1982: 177). Beben de y aportan a las mismas fuentes del conocimiento colectivo (Schwartz y Berti, 2018: 2-3). En estos vasos comunicantes reside el interés de este

estudio, ya que la ciencia ficción se nutre de lo científico. «La ficción del siglo XVIII y XIX fue escrita y leída en un mundo cuyos paradigmas eran los de Galileo, Newton y Laplace: es decir, en una sociedad determinista, con un sistema de referencia espacio-temporal absoluto y con la potencialidad imaginaria de conocerlo todo», exponen Schwartz y Berti (2018: 8). Ello a pesar de que, como advierten Scholes y Rabkin, el método científico no es tan exacto como se cree, ni existe uno solo que sea el correcto, como suele tener presente la buena ciencia ficción (1982: 129-130).

Así se resume *El anacronópete*: el sabio Sindulfo inventa una máquina del tiempo con el pretexto de acercarse a Dios. Sin embargo, lo que desea es viajar a un pasado patriarcal para poder casarse con su sobrina Clara, enamorada de su primo, el capitán de húsares don Luis. Acompañados de Benjamín, amigo de Sindulfo —forman un dúo a lo Phileas Fogg y Passpartout, pero esperpéntico (Lamarti, 2019: 11)—, y de la criada Juana, el grupo atraviesa una serie de acontecimientos históricos en busca de la inmortalidad. Tras muchas peripecias, loco de celos, don Sindulfo lleva al anacronópete a su destrucción. Al final se revela que todo fue un sueño.

#### GASPAR Y RIMBAU EN SU CIRCUNSTANCIA

A riesgo de caer en posiciones biografistas ya superadas, es preciso acercarse al contexto del autor para conocer su obra. Hijo de actores, desde los trece años, cuando compuso su primera zarzuela, mostró una vocación dramaturgica. Al morir el padre, la familia partió a Valencia, donde el joven estudió Humanidades y ejerció como empleado de banco. Al casarse su madre, volvió con 21 años a Madrid y se convirtió en un prolífico escritor para subsistir. La necesidad le obliga a buscar otro empleo, y gracias a los contactos de sus amigos y de su familia política se convierte en diplomático. Uno de sus destinos fue China —país muy presente en *El anacronópete*— de 1836 a 1843 (Uribe, 2002: 29-30).

Otro hito vital es su lectura del divulgador científico francés Camille Flammarion, al que trató desde 1876 (Ayala, 2005; Uribe, 2002: 35). Flammarion, de formación autodidacta y hostil a la física academicista, fue popular: «una especie de Julio Verne del espacio, que pone la astronomía al servicio de la ficción» (Hibbs, 2015: 321-322). En la obra del francés, según Hibbs, «las fronteras entre ciencia y literatura se disuelven dejando sitio para una mayor capacidad de irradiación en el imaginario» (2015: 344).

Gaspar fue quien inauguró el teatro social en España (Ferrerías, 1979: 174). Comenzó su trayectoria con obras cómicas modestas como *Corregir al que yerra* (1860) hasta llegar a su cumbre realista en *Las circunstancias* (1867). Aunque nunca dejó el teatro, las amarguras lo empujaron a la novela (Uribe, 2002: 29-31). Obras innovadoras como *El estómago* (1874), sobre la importancia de este órgano para el cuerpo, o la profeminista *La huelga de hijos* (1893) no tuvieron eco más allá del reconocimiento de algunos críticos (Ayala, 2005).

El autor compone, frizado 1880, la primera versión de *El anacronópete*, en forma de zarzuela y con esta descripción: «Viaje atrás verificado en el tiempo desde el último tercio del siglo XIX hasta el caos y dividido en tres jornadas y trece cuadros» (Gaspar, ca. 1884). El libreto incluye *dramatis personae*, escenas y cuadros, coro... pero deja en blanco quién crearía las melodías.

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. Entonces *El anacronópete* se escribió en 1881 —hay además evidencias en el papel y la tinta del manuscrito— y no pudo ser influida por otra

obra de viajes en el tiempo, *L'historioscope* (1883) de Eugène Mouton (Uribe, 2002: 28-36).

Nadie quiso musicar la zarzuela, así que terminó publicándose como novela —y su origen se deja ver en lo humorístico y en los conjuntos de personajes— en 1887, en la editorial de Daniel Cortezo, con ilustraciones de Francisco Gómez Soler. El madrileño no conoció la misma suerte que Verne, quizá porque «el público local estaba acostumbrado a temas más cercanos, a pesar de que la obra de Gaspar y Rimbau también se vea como una crítica a la sociedad de la época a través del humor que va regando todas sus aventuras» (Millán, 2021). Otra causa del fracaso pudo ser el elevado precio: apareció en una edición de lujo, en la Biblioteca de Arte y Letras, que desapareció poco después. La obra cayó pues en el olvido, salvando la mención del cuento *Un invento despampanante* (1906) de Beltrán Rubio. Solo el empuje de críticos como Saiz Cidocha y Santiáñez-Tió permitió que fuera reeditada en el 2000 y reivindicada como obra pionera (Lamarti, 2019: 3; Uribe, 2002: 28). Ya en el siglo XXI hubo nuevas ediciones españolas y una inglesa (Millán, 2021).

#### PANORAMA DE LA CIENCIA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX

Un desarrollo científico fuerte que, como ahora se verá, escaseaba en España, es *conditio sine qua non* para el nacimiento de la ciencia ficción. Suele tomarse *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818) de Mary Shelley como obra fundacional y el resto del siglo XIX como periodo de desarrollo, con H. G. Wells y Julio Verne como grandes figuras (Santiáñez-Tió, 1994: 269), y alejado de otros géneros que puedan confundirse, como lo fantástico o lo maravilloso. En todo caso, no antes del siglo XVIII, cuando el pensamiento racionalista empieza a desnaturalizar lo sobrenatural para el ser humano, y arranca la Primera Revolución Industrial que trae consigo la tecnología frecuente en la ciencia ficción (electricidad, nuevas formas de locomoción) así como clases sociales enfrentadas: burguesía y proletariado (López-Pellisa, 2018: 9-13).

El panorama de la España del XIX es poco propicio para el despliegue tecnológico: bandazos políticos, guerras que destruyen los proyectos previos, búsqueda de la rentabilidad en cualquier pesquisa, decadencia de las instituciones de los gobiernos ilustrados y falta de financiación pública para la ciencia básica (Sánchez Ron, 2020: 320-329; Vernet, 1976: 223). La base es desigual respecto de otros países, donde hay más despliegue de la ciencia ficción, con títulos tan conocidos como la propia *Máquina del tiempo* o *Viaje al centro de la Tierra* (1864) (para más detalle, véase Íñigo, 2017).

A estas dificultades se añade que no hubo planes de instrucción pública efectivos hasta 1845 (Sánchez Ron, 2020: 391). La ciencia decimonónica depende del esfuerzo de unos pocos conectados con Europa, a los que la sociedad ignora y «como es natural, no hay coherencia en el desarrollo de las diferentes disciplinas» (López Piñero, 1979: 76-77). La carrera profesional es dificultosa: hasta la Ley Moyano (1857) no se establecen las facultades solo de Ciencias, aunque solo hubo una completa en Madrid (Física, Matemáticas, Química y Ciencias Naturales), la única que podía expedir el grado de Doctor; además, en 1860 había 55 catedráticos de Ciencias frente a 107 de Derecho (Sánchez Ron, 2020: 392-393). Al entregarle una medalla en 1907 a José Echegaray, Rodríguez Carracido, de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, recordaba que cuando el premio Nobel comenzó con sus *Teorías modernas de la Física*, allá por 1867:

¡Sólo la poesía, la oratoria y la política eran ocupaciones nobles del entendimiento!, sólo para ellas estaban erigidos los grandes escenarios que las

muchedumbres sostenían [...] Las ciencias matemáticas, físicas y naturales eran ocupaciones plebeyas que con insultante mezquindad de recursos se encomendaban a los que habían de soportar la indiferencia y hasta el desdén (en Sánchez, 2020: 489).

Los literatos tenían una visión pesimista de España. En opinión de Brina, el viaje a Europa del protagonista de *Marianela* para progresar en la Oftalmología demuestra que Francia es el modelo de modernidad para los eruditos; se cree que la ciencia solo progresa en el extranjero (2018: 55-58).

España no empieza a equipararse con sus vecinos hasta la segunda mitad de la centuria. Despega sobre todo en las ciencias naturales, gracias a: apoyo institucional a las Facultades de Medicina, creación de nuevos organismos de investigación y sobre todo pujanza industrial (Sánchez Ron, 2020: 439; Vernet, 1976: 213). Los avances en la Restauración fueron limitados, dada la escasez de profesionales. Recalca López Piñero que «el conservadurismo ideológico entonces reinante limitó [...] la independencia del pensamiento científico» (1979: 91). Las diferentes disciplinas son usadas como armas para atacar políticamente a la religión (Sánchez Ron, 2020: 332-335), y para fines prácticos, lo cual limita su desarrollo. «La concepción utilitaria que de la ciencia tenía la mayoría de profesores llevaba aparejada la renuncia de éstos a la investigación, que quedaba completamente marginada de la universidad», apunta Vernet (1976: 218). No es hasta la primera década del siglo XX que aparecen sociedades científicas modernas (Sánchez Ron, 2020: 398).

Pese a las dificultades, hay cierto prestigio social, dado que la literatura empieza a ocuparse de la ciencia, tomando al científico como protagonista (López Piñero, 1979: 91-92). «Lo científico produjo una renovación o actualización de lo fantástico: igual tema, distinto medio; lo que antes se alcanzaba mediante la fantasía, ahora se alcanza a través de la ciencia» (Brina, 2018: 52). Así se examinará más adelante, junto con el estado de las disciplinas del saber relacionadas con *El anacronópete*.

#### LITERATURA Y CIENCIA FICCIÓN DECIMONÓNICAS

¿Qué ecosistema literario conocían los creadores de ciencia ficción patrios? Ayala informa: «en España los relatos de Shelley, Poe y Verne corrieron desigual fortuna, pues mientras apenas hay rastro de las obras de la primera, las traducciones y las reseñas son numerosas en lo que respecta a Poe y Verne» (2005). También fueron muy vertidos Zola y Flammarion, gracias a la labor de revistas como *Germinal* o *Madrid Cómico* (Brina, 2018: 53). El género encontró acomodo entre escritores prestigiosos, críticos y lectores, además de en la prensa. La filosofía (krausismo y positivismo), más el darwinismo, señala López Pellisa, «genera el caldo de cultivo para la creación de obras ficcionales, utópicas, distópicas y de viajes al espacio» (2018: 15).

Las creaciones de la ciencia ficción española del siglo XIX se pueden agrupar en tres grupos, sintetizando las observaciones de Molina Porras (2018: 49-61; 62-69) y Santiáñez-Tió (1994: 270-283):

1) Una vertiente de viajes y aventuras como *Astolfo, viajes a un mundo desconocido, sus historia, leyes y costumbres* (1838) de Federico de Madrazo o *A doce mil pies de altura* (1871) de Torcuato Tárrego, plagada de datos científicos y de gran éxito (Asenjo, 1998: 53-55). Hay también vertientes utópicas, como la libertaria *La nueva utopía* de Ricardo Mella (1890).

2) Una corriente más divulgativa de los avances científicos, sobre todo de la Medicina y la Astronomía, como *Una temporada en el más bello de los planetas* (1870-1871) de Tirso Aguinaga de Veca o *Un viaje a Cerebrópolis* de Joan Giné (1884).

3) Literatura de anticipación, en línea con subgéneros de ciencia ficción que crecerán el siglo siguiente. Es el caso de los relatos de Nilo María Fabra, como el ucrónico *Cuatro siglos de buen gobierno* (1885), o la ecléctica primera novela de Emilia Pardo Bazán, *Pascual López: autobiografía de un estudiante* (1879).

Ambos estudiosos ven un ejemplar único en *El anacronópete*, precursora de los viajes en el tiempo; una temática que luego sería fértil en la ficción, con la máquina como instrumento por excelencia (Íñigo, 2017: 28). Molina subraya la influencia de Verne (sobre todo en los personajes principales y en el efecto final) y la novedad de su artefacto crononáutico frente a viajes temporales debidos a poderes arcanos, divinos u oníricos (2018: 61-62). Santiáñez-Tiό coincide y añade la falta de crítica social en la novela en favor de las aventuras (1994: 283-284).

Para la ciencia ficción española, manifiesta Ayala, «el magisterio del novelista francés [Verne] es evidente» (2005). Aunque existe un anticipo, *Lunigrafía*, del catedrático de matemáticas Miguel Estorch, alias “Krotse” (1855-1857), no es hasta los años 1870 cuando empieza a germinar la ciencia ficción más viajera (Ayala, 2005) en la línea de *El anacronópete*. En conjunto, valora Íñigo, «el interés de estas novelas no era otro que la sociedad del futuro y la forma en que podían solucionarse en ella los problemas del presente. La utopía y la humanidad posapocalíptica les atraían más [...] que las aventuras espaciales. En esto no cabe duda de que la ciencia ficción española era plenamente europea» (2017: 296-297).

#### LA CIENCIA EN *EL ANACRONÓPETE*

##### *Punto de partida: desconfianza del evolucionismo*

El título del primer capítulo es: «En el que se prueba que adelante no es la divisa del progreso» (Gaspar, 2017: 13). Ya parece reaccionario, un ataque al optimismo de la filosofía reinante, el Positivismo. En este capítulo inicial se nos presenta una París auténtica Ciudad Luz. Creando expectación sobre los avances que van a presenciarse, se anticipa que, frente a las invenciones de Fulton, Stephenson o Morse, «un nombre, hasta entonces oscuro español por añadidura, venía a borrar con los fulgores de su brillantez el recuerdo de las primeras eminencias del mundo» (Gaspar, 2017: 15).

El narrador juega con las expectativas del lector, suponiéndolo ya versado en otras obras de ciencia ficción, al asegurar esto del protagonista, el doctor en ciencias exactas Sindulfo García: «las hipótesis del famoso Julio Verne tenidas por maravillosas, eran verdaderos juguetes de niño ante la magnitud del invento real del modesto zaragozano» (Gaspar, 2017: 16). Se mencionan las famosas *Viaje al centro de la Tierra* (1864), *Cinco semanas en globo* (1863) y *20000 leguas de viaje submarino* (1869). Se propone dar un paso más adelante y efectuar lo que ningún escritor ha imaginado —con medios científicos— hasta entonces: retroceder en el tiempo. Véanse ahora los presupuestos científicos del erudito.

Don Sindulfo se muestra escéptico ante los avances del padre de la arqueología moderna: «Si por una serie de deducciones [Jacques] Boucher de Pertes [1788-1868] creyó probar la existencia del hombre fósil, ¿no es posible que el fémur que él tomó por humano perteneciera a algún congénere de la montura del escudero de don Quijote? El pasado nos es absolutamente desconocido» (Gaspar, 2017: 17). Así, es inútil buscar el progreso en el mañana: «Antes que ir a la negación por las hipótesis del futuro, aprendamos a creer en Dios tocando de cerca los maravillosos orígenes de su colosal obra de arquitectura» (Gaspar, 2017: 17-18).

Para entender que una novela que está construyendo un discurso científico se acerque al creacionismo, situémonos en el contexto español. Hubo un gran enfrentamiento por el libro de Charles Darwin *El origen de las especies* (1859), que no fue traducido al español hasta 1877, pero ya era conocido por copias. Fue tachado de panteísta y la Iglesia lo vio incompatible con su doctrina (Sánchez Ron, 2020: 336-341). Los intelectuales del último cuarto del siglo propagaron la polémica, con defensores del evolucionismo (Antonio Machado, José Perojo, Manuel de la Revilla), apoyos críticos (Francisco Giner) y detractores (Juan Vilanova, Emilia Pardo Bazán).

Al margen de las polémicas, el krausismo, aprovechando el prestigio que había alcanzado tras la Gloriosa y en un intento de armonizar ciencia y religión, difundió el darwinismo, pero sin apenas frutos (Solé, 1987: 24-25, 45-46, 88). El antievolucionismo estaba instalado incluso en las instituciones científicas. Por ejemplo, en la Real Academia de Ciencias de Madrid no fue hasta 1900 cuando se defendieron en público las tesis darwinistas (Sánchez Ron, 2020: 347). Es sabido que Gaspar era evolucionista (Lamarti, 2019: 17), lo cual imprime fuerza irónica a la novela. Él no emplea las posibilidades narrativas del evolucionismo, como Wells con sus morlocks descendientes de los obreros victorianos (Scholes y Rabkin, 192: 154-155).

### *Geología y Física: la teoría del tiempo atmosférico*

A partir del segundo capítulo, se celebra en París una conferencia de sabios, ante los cuales Sindulfo explica cómo va a viajar en el tiempo. Antes, comienza su descalificación por parte del narrador, que mina su credibilidad: «Todo en él era vulgar. Su nombre más que de sabio parecía de barba de sainete» (Gaspar, 2017: 24). Esta burla hacia el protagonista es constante a lo largo de la novela y genera un ambiente paródico, que resta seriedad a sus afirmaciones científicas.

Newton es fundamental para entender que el universo es «uniforme, en su totalidad regido por las mismas leyes» que pueden ser descubiertas, de forma que el inglés «echó abajo la discontinuidad entre el hombre y las estrellas, y por el puente tendido llegó a toda prisa la ciencia ficción» (Scholes y Rabkin, 1982: 136). Sindulfo, tras partir de la Creación del Génesis y la rotación de Galileo, se propone fundamentar la razón de ese movimiento: «de occidente a oriente en vez de hacerlo a la inversa [...] como base de mi sistema anacronopético». (Gaspar, 2017: 25).

García establece que el planeta primigenio era una gran esfera incandescente de 10079 millones de kilómetros cúbicos<sup>2</sup> que irradiaba vapor, moviéndose hacia Oriente porque allí se calentaba más al recibir la luz del sol. Así, «cada descarga de la irradiación debía llevar consigo dislocaciones en la esfera terráquea [...] las constantes sacudidas dieron por resultado la rotación del esferoide sobre su eje» (Gaspar, 2017: 26). Para demostrar su teoría, el zaragozano equipara la irradiación a la gasa de un sombrero de copa que, al desprenderse, lo gira. Un razonamiento peculiar —ligeramente basado en la inercia newtoniana y la conservación del momento angular —pero sin fundamento empírico, algo concebible en aquel tiempo: «la astronomía del siglo XIX presenta concomitancias con la ciencia ficción desde el momento en que Julio Verne edita sus dos novelas *De la tierra a la luna* (1865) y *Alrededor de la luna* (1867)» (Vernet, 1976: 241). De acuerdo con la cosmovisión de García, al moverse, dirigida por Dios, la Tierra crea el tiempo, permitiendo así el desarrollo geológico y biológico. Así enuncia su teoría, que desarrolla en el siguiente capítulo: «El artífice es la irradiación; sus materiales están en la

<sup>2</sup> Las estimaciones actuales sitúan el volumen de la Tierra en aproximadamente un billón de kilómetros cúbicos (diez veces más, un error esperable a estas magnitudes).

zona gaseosa; su laboratorio es el espacio: EL TIEMPO ES LA ATMÓSFERA» (Gaspar, 2017: 27).

Esta tesis pudo ser una vuelta de tuerca a afirmaciones de Flammarion en la traducción de *Lumen* (1874): «el universo material produce medida y tiempo con sus movimientos» (en Lamarti, 2019: 9). Para Ayala, buena parte de las justificaciones *ad hoc* de *El anacronópete* se explican por el influjo de Flammarion, que en sus trabajos se interesaba por el desplazamiento, color y distancias de los cuerpos celestes o los movimientos del aire en la atmósfera (2005).

Acto seguido, retomando la analogía del sombrero, don Sindulfo presenta su teoría geológica, en la cual los pliegues y huecos de la gasa del sombrero simbolizan las montañas y mesetas que ha formado el tiempo: los montes se precipitaron desde las nubes y las corrientes eléctricas de la Tierra primitiva hendían la superficie terrestre. Finalmente, unas grandes lluvias solidificaron la corteza coetánea. El sabio la cifra en «ochenta kilómetros»<sup>3</sup> (Gaspar, 2017: 31).

El planteamiento de García, compatible con el creacionismo, casa con el catastrofismo del naturalista Georges Cuvier (1769-1832), para quien grandes cataclismos acaban con la vida terrestre y luego viene una renovación; el último gran desastre fue el diluvio universal (Pelayo, 1999: 18-21). Los ingenieros de minas, quienes se dedican realmente a la Geología en la España del momento, son ajenos a disputas teológicas y acaban en una teoría ecléctica que no niega la Creación (Julivert, 2014: 109; Pelayo, 1999: 34-46).

«El tiempo es el movimiento, en la inacción no hay antes ni después» (Gaspar, 2017: 32), dice don Sindulfo en su conferencia. La del autor implícito es una mente prerrelativista, pues no concibe que los fenómenos físicos se producen por intercambio de fuerzas en el espacio-tiempo y no por mero avance cronológico. Tras una condensada explicación de las edades geológicas de la tierra y su desarrollo geológico y biológico, el científico llega al cuaternario, en el cual Dios moldea al hombre.

A continuación, se informa de la etimología del aparato: del griego *ana* hacia atrás, *cronos* tiempo y *petes* el que vuela. Es de notar que, al contrario que la de Wells, esta máquina solo viaja al pasado. Ello conecta con los propósitos reaccionarios que ya enuncia el primer capítulo. Desde una perspectiva nacionalista, Lamarti lo ve sintomático de la nostalgia por el imperio español frente a la pujanza inglesa (2019: 4). La nave se desplaza rotando en el aire en sentido contrario a la rotación terrestre. Así es posible viajar al pasado, dentro de una Física en la que el tiempo es originado por la presión atmosférica y se puede desenredar como un ovillo, mediante cuatro cucharas gigantes que permiten al amasijo de hierro flotante abrirse paso e impiden que se quemara por fricción. El narrador es vago en su exposición del funcionamiento interno del aparato, pidiendo excusas al lector si no ofrece detalles, suponiéndolo al tanto de las novelas de Verne. La velocidad de la máquina es infraluminínica, de 80000 kilómetros por segundo: cada día en la Tierra el anacronópete puede retroceder 480 años. Curiosamente, este giro hacia atrás del planeta sería empleado en *Superman* (1978) para viajar hacia atrás en el tiempo (Uribe, 2002: 31-32). Otra anticipación es que, al unir viaje en el tiempo con movimiento espacial, Gaspar se sitúa en la línea de la futura teoría de la relatividad de Einstein, frente al estatismo del viaje en Wells (Hesles, 2013: 183).

Más adelante se describe la nave, similar al arca de Noé (de nuevo referencias bíblicas, pasado añorado) y que cuenta con habitaciones, bodega y un lavadero-secadora-planadora automática, escobas mecánicas y una plancha eléctrica para un pollo que se

---

<sup>3</sup> Entre 5 y 70 km, se calcula hoy.



despluma y fríe con dos descargas eléctricas 7200 veces antes que un asador,<sup>4</sup> junto con el artefacto del fluido García (que comentaremos después), un mecanismo Reiset y Regnault para fabricar oxígeno<sup>5</sup> y en la planta superior, el dispositivo eléctrico que mueve el aparato, que el narrador escamotea: «Nada tan interesante como el relato de su mecanismo; pero como esto nos llevaría muy lejos y el lector, aceptado el principio, ha de hacerme gracia de las explicaciones técnicas» (Gaspar, 2017: 75). Se limita a señalar las pilas, el registro y los tubos neumáticos. Hay además un observatorio y una sala con dos relojes: «la hora real en la existencia efectiva y otro la relativa al momento histórico del viaje» (Gaspar, 2017: 76). Con esta minuciosidad, el autor inaugura, para Lamarti, una veta de su género: «inventariar piezas, mecanismos y dispositivos caracteriza la ficción científica literaria» (2019: 14). También se alinea con el detallismo de Verne describiendo el Nautilus frente a la pobreza figurativa de Wells (Hesles, 2013: 166).

Llevando al extremo su concepción del universo, García afirma que de las latas de conserva no se saca aire: «lo que se extrae es la atmósfera y por consiguiente el tiempo» (Gaspar, 2017: 37). Compara el mundo con una lata de pimientos en la que primero se adhieren moléculas a la pared del bote que se solidifican (rocas) y después verdín que se agusana (la vida vegetal). De este modo, se aleja de la vieja teoría de generación espontánea de la vida, refutada por los experimentos de mediados de siglo de Louis Pasteur, los cuales dejaron claro que no podía surgir vida de materia inorgánica de forma repentina como antes se creía (Störrig, 2016: 683).

#### *La Química y los efectos de viaje en el tiempo*

Por último, Sindulfo trata de la Química en su convención. Un asistente le pregunta: al retroceder en el tiempo, ¿no rejuvenecerá el navegante? Respuesta: este efecto se neutraliza gracias a las corrientes de un fluido que ha creado, el cual consiste en «el procedimiento de las conservas alimenticias aplicado a la vida animal con el efecto invertido» (Gaspar, 2017: 40). No se proporcionan más detalles.<sup>6</sup> Cuando viaje, lo aplicará con descargas a los personajes.

Esta presentación, más alquímica que empírica, en consonancia lo sainetero de la narración, se entiende si ponderamos que, salvando el empuje de la química orgánica y el electromagnetismo porque impulsaban la industria (telégrafos, iluminación), En general el avance tanto de la física como de la química en España en el XIX fue escaso. Ello se debe no solo a carencias educativas, sino también a que, en lo tecnológico, es un país de importaciones (Sánchez Ron, 2020: 393-397). El paisaje español es el de numerosos científicos aficionados, en un entorno en el que se publicaba mayoritariamente divulgación traducida, libros de texto de escaso nivel y algo de Física aplicada, aunque esta materia fue por detrás de las Matemáticas todo el siglo. Los químicos debían formarse en el extranjero y la tabla periódica de los elementos no se consolida hasta finales de siglo (Sánchez Ron, 2020: 399-433).

Las intenciones de don Sindulfo no son el avance de la ciencia, característico del científico positivista de otras novelas coetáneas (Robbin, 1998: 148), sino el deseo por su sobrina, a quien debe tutorizar y a la que acompaña su criada. Un mordaz comentario de Juanita sobre la vejez que no se puede eliminar con limpieza es el *eureka* de don Sindulfo:

<sup>4</sup> Las lavadoras eléctricas no se comercializaron hasta principios del siglo XX. Las planchas eléctricas estaban aún en sus inicios.

<sup>5</sup> En 1849, ambos científicos idearon un aparato de circuito cerrado que brindaba aire respirable a animales pequeños (Poncet y Dahlberg, 2011: 391).

<sup>6</sup> Un siglo después el cine de ciencia ficción empleará un inexplicado aparato químico, que también emplea la electricidad, para una máquina del tiempo: el condensador de fluzo (*Regreso al futuro*, 1985).

*Esferas Literarias*, 5 (2022), pp. 29-45

ISSN: 2659-4218

<https://doi.org/10.21071/elrl.vi5.14540>

«todo el saber humano en fin, espoleado por su amor y azotado por sus celos, le abrió sus más recónditos enigmas [...] sentó el axioma de que retrogradar en los siglos no era otra cosa que deshollar en el tiempo» (Gaspar, 2017: 54).

Para proteger a Clara, Luis se oculta con un regimiento (coro) de húsares en el anacronópete. Antes de partir, los sabios encomiendan al zaragozano altas misiones. Y con humor procaz, se indica que en la nave también viaja un grupo (el otro coro) de prostitutas, que el gobierno francés busca rejuvenecer para reconducirlo a la virtud. Durante el viaje, los dos sabios discuten sobre las consecuencias para la realidad si se altera el pasado. Benjamín propone evitar la conquista musulmana con admoniciones morales a la Cava y a Rodrigo,<sup>7</sup> a lo que Sindulfo responde rechazando el intervencionismo: «nosotros desenvolvemos el tiempo, pero no lo sabemos anular. [...] Figúrese 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?». (Gaspar, 2017: 84). Su compinche le replica que da igual un hornillo que otro. El zaragozano, sin mejor respuesta, lo acusa de ilógico. Se inicia así uno de los temas clásicos de la ficción de viaje temporal: la preocupación por dejar de existir al eliminar a un antepasado, la paradoja del abuelo (Moreno, 2010: 272).

Al establecer los efectos de las anacrobacias, el narrador innova a placer, pues hasta entonces los viajes literarios por el tiempo son fruto de magia o sueños. Así, en un ejercicio de consistencia, se declara que rejuvenecen las prostitutas y también sus atavíos y joyas, primero retornado a su material original y luego deshaciéndose. Al contemplar desde arriba la guerra en África, los hechos ocurren hacia atrás, como al rebobinar una película. El referente de Gaspar es su amigo francés: «los viajeros observaban la batalla de Tetuán [...] como el héroe de *Lumen* de Flammarión veía la de Waterloo, al remontarse en espíritu a la estrella Capella» (2017: 94-95).

Sindulfo calma sus celos al comprobar que los húsares desaparecen cuando se retrocede más allá de su edad cronológica. Aquí se comete —y volverá a hacerse cuando el anacronópete avance hacia el presente— un error habitual en la ciencia ficción, apuntado por Scholes y Rabin, que es considerar que en los seres vivos la entropía (la tendencia al caos, el desperdicio de energía como calor) se puede deshacer, «pero este planteamiento no tiene en cuenta que, para crecer, las personas comen» (1982: 152). A continuación, el argumento gira contra el sabio: el fluido epónimo, que protege externa, pero no internamente, a los individuos (precisan comer, beber y dormir), inutiliza las provisiones: «ni el azúcar endulza, ni el carbón se enciende, ni el pilón se parte» (Gaspar, 2017: 111).

El viaje sigue con la China del 220 como meta. Allí esperan hallar el secreto de la inmortalidad, tras haber encontrado la pista en el papel de una momia. El narrador se esfuerza para dar verosimilitud a la estancia en el Celeste Imperio. Todo el capítulo XI es una historia verídica de filosofías antiguas: «Lao-Tseu», Confucio, el misionero cristiano Olopen y las divisiones político-religiosas posteriores, con notas de sinología basadas en Cantú<sup>8</sup> sobre «la cortesía artificial de los chinos» (Gaspar, 2017: 116-124, 132-135). En una escena jovial, el emperador muestra a los viajeros del tiempo que sus fuentes historiográficas exageran el atraso de la China del siglo XIX, pues los inventos que ellos creen modernos (el bronce, la seda...) son ya conocidos. Aquí se infiere que el

---

<sup>7</sup> Último rey visigodo, cuya violación de la Cava es la causa legendaria (recogida en el *Romancero*) para que el padre de este, el conde Julián, ayudase al califato Omeya a invadir la Península Ibérica en el 711.

<sup>8</sup> Cesare Cantù (1804-1895), historiador italiano autor de una popular *Historia Universal* y creacionista. Gaspar cita pasajes de esta obra y de la *Mitología* de Carrasco (Uribe, 2002: 36).

autor, cónsul en aquellas tierras, vuelve a mostrar un prurito de erudición, además de burlarse del engreimiento europeo.

### *Aventuras del viaje*

Establecidas las premisas del mundo ficcional, *El anacronópete* se precipita hacia la acción. Justo cuando el emperador viudo quiere desposar a Clara, la máquina se estropea. Los viajeros bajan a las mazmorras donde fue enterrada viva la anterior emperatriz, Sun Ché, que de repente despierta y los anima a derrocar a su esposo. A continuación, viene la anagnórisis —Sindulfo reconoce en Sun Ché a Mamerta, su fallecida primera esposa— y, en un *Deus ex machina*, los húsares aparecen y combaten para liberar a los anacronóbatas, con los que escapan. «En este viaje inverosímil lo lógico es tal vez lo absurdo», afirma el narrador (Gaspar, 2017: 169). Pero siempre hay un esfuerzo explicativo. Los soldados sobrevivieron porque, al desintegrarse, su espíritu siguió en la nave, y cuando esta paró en el presente para liberar a las meretrices, revivieron y se protegieron con el fluido García. En cuanto a la emperatriz, su alma es la de Mamerta a través de la metempsicosis, en consistencia con las teorías budistas, según Sindulfo. Ni siquiera sus compañeros (menos Benjamín) lo creen: «Todos, menos Sun-ché, que estaba como en el limbo [...] comprendieron que el pobre doctor tenía el juicio extraviado» (Gaspar, 2017: 177). Aquí retorna el influjo flammario, caracterizado por el rechazo al materialismo y al darwinismo, así como el apoyo al espiritismo y al misticismo, que no resultan incompatibles con la religión (Hibbs, 2015: 336-340). No hay que olvidar que la pseudociencia ha alentado a menudo obras de ciencia ficción, a veces por ser ciencia todavía sin desarrollar cuando aparece, como la panspermia, y que de la astrología y la alquimia nacieron la astronomía y la química (Scholes y Rabkin, 1982: 175-177).

Para confirmar el descenso de García a la locura oteliana, el inventor despoja a los húsares de su protección descargándoles otra vez el fluido García. Deshecho el entuerto, se desplazan a Pompeya. Bajo una estatua de Nerón, y tras una extensa lección de Benjamín sobre la escritura de culturas antiguas (indios de Trapobana, escitas, peruanos...) hallan un mensaje en armenio: «Si quieres ser inmortal, anda a la tierra de Noé y...» (Gaspar, 2017: 184-197). Una patrulla romana envía a los viajeros al martirio en el circo y arroja a Sindulfo al Etna en erupción. De nuevo los anacronóbatas escapan gracias al fluido García y el rescate de los húsares.

La marcha del anacronópete llega al Diluvio Universal, situado por el narrador «como nadie ignora al 3308 antes de J. C.» (Gaspar, 2017: 212). La fecha es irrelevante por la confusión entre teólogos sobre la edad de la Tierra, variable de 3740 a 6984 años (Pelayo, 1999: 59). Se identificaba el periodo diluvial con el Pleistoceno, buscándolo en el registro fósil (Juliver, 2014: 121). El profesor universitario Juan Vilanova llega a escribir un capítulo en su *Manual de Geología* de 1861 titulado «Concordancia entre el Génesis y las Ciencias» (Pelayo, 1999: 349-365).

En medio del viaje, la máquina se estropea en el 1645 a. C. sobre el desierto de Sin, dejando al grupo sin provisiones. Cuando se plantean el canibalismo, reaparece Sindulfo. Se relata cómicamente cómo escapó del Etna, protegido por su fluido, expulsado como el corcho de una botella hasta colarse en la nave por el respirador. Los anacronóbatas alivian el hambre gracias al maná y el sabio es obligado a arreglar la máquina. El grupo se encuentra con unos pastores centenarios que se burlan de las pretensiones de inmortalidad de Noé, que no es otra que el camino a Dios. Todos se enfurecen con Benjamín al comprobar que la fórmula de la inmortalidad es algo espiritual. El inicio del Diluvio interrumpe la discusión. Huyen al anacronópete, pero Sindulfo, loco de celos, se venga pilotando hacia el fuego de la Tierra primitiva. Parece el fin... Entonces

el sabio despierta. Todo ha sido un sueño en la representación de una obra de Julio Verne. Suscribimos las palabras de Uribe: «veinte malhadadas líneas [...] No sólo no hacían falta para nada, sino que resultan incongruentes en una narración en la que con frecuencia el autor se dirige directamente al lector o reproduce literalmente textos históricos para ilustrarlo» (2002: 35).

### *Discurso genérico*

Como apunta Miquel Porter Moix, la frontera entre fantasía y ciencia ficción es porosa: «algunos de sus productos pueden llegar a ser incluidos en cualquiera de los dos apartados» (en Barceló, 2008: 18). Incluso los editores pueden mezclarlas deliberadamente (Scholes y Rabkin, 192: 188). Lo hemos señalado al comienzo a propósito de *El anacronópete* y las adscripciones de algunos críticos. Ferreras<sup>9</sup> la considera utópica (1979: 174), algo que vemos errado dado que no se presenta una sociedad idílica superior a la coetánea en la novela.

Según el desarrollo de la teoría de los mundos posible de Tomás Albadalejo, ampliado por Javier Rodríguez Pequeño, hay cuatro mundos literarios según su relación con la realidad objetiva: los dos primeros toman como modelo el mundo real, y en los dos segundos se produce una transgresión de lo empírico, pues presentan un macromodelo de mundo fantástico. Tenemos entonces el tipo I, en el que todo es real (y por lo tanto no hay ni ficción ni literatura); el II, de la ficcionalidad verosímil; el III, donde existe lo fantástico, pero con cierto grado de verosimilitud, y finalmente el IV, donde la fantasía es pura y no hay verosimilitud alguna (1995: 133-139). La ciencia ficción se encuadra únicamente en el mundo III, puesto que presenta reglas diferentes a la cotidianidad del lector, pero debe resultar verdadera para generar en el receptor la impresión de verosimilitud. Esta se consigue mediante la ciencia, que fundamenta la ruptura con la realidad (Rodríguez Pequeño, 1995: 137, 178) exigida por los críticos literarios. En este epígrafe se ha señalado cómo las ideas científicas de *El anacronópete*, aunque resulten disparatadas en el siglo XXI, se pueden entender como posibles, o al menos otorgarles el beneficio de la duda, desde el punto de vista de un lector decimonónico merced al desarrollo de la ciencia en España coetáneo.

Cabe establecer límites entre la ciencia ficción y otras formas de literatura ficticia no mimética. De acuerdo con el teórico Darko Suvin, «puede diferenciarse la CF por el dominio o la hegemonía narrativa de un “novum” (novedad, innovación) validado mediante la lógica cognoscitiva» (1984: 94). Dicha novedad, que puede manifestarse en objetos inventados, traslación en el espacio en el tiempo, personajes o leyes de la realidad, sirve «para tender un puente entre lo literario y lo extraliterario, entre lo ficticio y lo empírico» (Suvin, 1984: 95). En el caso que nos ocupa, el *novum* es el anacronópete.

Hasta su mismo final, la novela no deja lugar en el receptor a la duda propia de lo fantástico: cualquier situación, hasta la más extraña (supervivencias inesperadas, viaje en el tiempo...), recibe a lo largo de la narración una explicación científica, como mínimo en apariencia. De acuerdo con Santiáñez-Tió, no habría por qué exigirle más a Gaspar que a los cánones del género:

Todas esas explicaciones científicas con que se abre *El anacronópete* emparentan a la novela de Gaspar con muchas otras novelas de ciencia ficción [...] se fundamenta «científicamente» un invento que no es más que un disparate imposible de llevar a

---

<sup>9</sup> El autor no incluye a *El anacronópete* en su monográfico sobre la ciencia ficción, aunque podría encajar en la «novela científica» inaugurada por Verne y Wells, que consiste en «aplicar indebidamente un descubrimiento científico» (Ferreras, 1972: 26).

término fuera de la literatura. La apariencia científica [...] colabora en ayudar al lector a suspender su incredulidad y a aceptar como válidas esas tesis del inventor [...] Ni E. Bellamy en *Looking Backward* (1888), ni mucho menos Mark Twain en *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889) precisaron de intrincadas explicaciones científicas para justificar el viaje temporal (1994: 284).

Rodríguez Pequeño incluso excluye a *Frankenstein* de la ciencia ficción por su falta de explicación de reanimación de la materia (1995: 175-176) mientras que Gaspar, aunque sea someramente, sí que muestra sus mecanismos, cimentando así sus desmanes y cancelando una lectura fantástica, incluso si no resulta del todo creíble. «La verosimilitud literaria, no depende de su posibilidad de realización sino de la apariencia de verdad que el autor pretende, lo cual no quiere decir que el lector se convenza siempre de que lo que en una obra se le cuente sea posible», concluye Rodríguez Pequeño (1995: 179).

Puede aducirse que las explicaciones del narrador son *Deus ex machina*, pseudocientíficas o que su base empírica es cuestionable. Hesles rechaza las explicaciones del narrador: «teorías científicas sin ninguna base científica» (2013: 146). Pero ya se ha refutado con detenimiento esta visión en este artículo, explicando cómo guardan relación con el estado de cosas de la investigación española del momento. Además, Gaspar tiene un mérito, reconoce el estudioso: «ofrece una completa explicación de cómo funciona la máquina y por qué lo hace, cosa que, por ejemplo, omite el reconocido Wells» (Hesles, 2013: 157). Por otro lado, la ciencia ficción puede tomarse licencias: no se le reclama que sea completamente rigurosa (Moreno, 2010: 94). Además, los saberes humanísticos, como la antropología o la lingüística también pueden ser constitutivos de ciencia ficción (Moreno, 2010: 87; Suvin, 1984: 99). Se avista en *El anacronópete*, donde la Historia, la Paleografía o la Antropología aparecen profusamente. Se trata de ciencia ficción tipo *soft*: «se caracterizó por su interés en el interior de los personajes frente al espacio exterior del cosmos» (Íñigo, 2017: 335). En la obra de Gaspar, preocupa cómo la máquina se pone al servicio de la acción, la cual es catalizada por los impulsos de los personajes principales.

La cuestión del efecto estético es algo que desborda los límites de este trabajo para entrar en la sociología de la literatura, pero *a priori* una novedad narrativa como la introducción de una máquina que viajar hacia atrás en el tiempo debió causar asombro a los lectores contemporáneos de Gaspar, y resulta curioso para los receptores de hoy debido a lo audaz de sus peripecias.

Otro aspecto de interés es que las motivaciones espurias de García y su desequilibrio mental prefiguran al *mad doctor*: «personaje clásico de la ciencia ficción norteamericana de los años treinta, por lo general un científico que pone su talento al servicio de su ambición personal, que le conduce a un afán desmedido de poder ante el que los derechos y las necesidades de los demás seres humanos carecen de importancia» (Íñigo, 2017: 333). Aquí Gaspar también se anticipó al *Doctor Moreau* (1896) de H. G. Wells.

Cabe mencionar que existe conciencia de estar participando de un género inédito, o en ciernes, en la propia novela. Gaspar prepara a los lectores y muestra consciencia de la innovación literaria que está a punto de introducir: «Parece ficción lo que acabamos de oír, y sin embargo nada hay más positivo» (2017: 20). Se establecen así las bases un contrato, un pacto de ficción en el que el lector suspende su incredulidad, acepta las argumentaciones científicas ya señaladas en el análisis de la novela, que dan así lugar a un mundo posible (Moreno, 2010: 212-216).

Al final de la obra, el narrador (que se confunde en su discurso con el autor) recalca su conciencia genérica de novedad y su valor crítico (Ayala, 2005). Este es el colofón de *El anacronópete*: «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» (Gaspar, 2017: 233).

Se ha discutido mucho sobre este final, que sirvió a algunos críticos (como Moreno y Robin) para echar a la obra de la ciencia ficción, aunque por lo demás cumpla con todas las características del género. Existen defensores de esta categorización, como Eguidazu, para quien la obra «no es nada especial, ni mejor ni peor que otros del mismo tipo y época, pero tiene interés para la historia de la novela popular española por ser uno de nuestros primeros escritores de ciencia ficción» (2020: 134). También Molina: «pese a su evidente tono humorístico y a su final onírico, *El anacronópete* es una de las primeras y más singulares manifestaciones de la ciencia ficción europea» (2018: 61). Otros estudiosos ven problemas en *El anacronópete* desde su misma despedida burlesca: «Al ridiculizar un género que inaugura o preludia (el de los viajes en el tiempo a bordo de una máquina), la novela de Enrique Gaspar deviene en paródica caricaturización de sí misma» (Lamarti, 2019: 22). Íñigo critica que no hay en la novela «las sesudas reflexiones de H. G. Wells ni su acerada crítica de las profundas desigualdades de la sociedad capitalista [...] es pura distracción», afirma Íñigo (2017: 298). Estas críticas son insuficientes, pues no son requisitos *sine qua non* de la ciencia ficción la alegoría o la seriedad. El problema fundamental es que, a diferencia de Wells, al concluir que todo fue un sueño, Gaspar abdica del pacto que ha establecido con el lector en las primeras páginas para que suspendiera su incredulidad ante el insólito viaje en el tiempo: «no se atrevió a defender la plausibilidad (aunque sea ficcional) de la novela y, por el contrario, forzó el argumento» (Moreno y Díez, 2014: 69). De este modo, la obra se separa de la ciencia ficción, que convierte en natural lo sobrenatural, para el lector, a lo largo de su relato (Todorov, 2016: 179-180).

*El anacronópete* se relaciona con los relatos que David Roas denomina de lo *pseudofantástico*, aquellos que «terminan racionalizando los supuestos fenómenos sobrenaturales, o bien la presencia de estos no es más que una excusa para ofrecer un relato satírico, grotesco o alegórico. [...] están ausentes el efecto ominoso y, sobre todo, la necesaria transgresión de nuestra idea de lo real provocada por la irrupción de lo imposible» (2011: 62). Encajaría dentro de la variante del *fantasmatique*, en la cual sueños o alucinaciones sostienen el efecto fantástico hasta que, señala Roas, «la racionalización final, la explicación del (supuesto) fenómeno imposible, elimina el efecto fantástico y produce una evidente decepción en el lector» (2011: 64-65).

La lógica de nuestra cognición no puede validar como verosímil una máquina del tiempo soñada, por lo que el *novum* anacronopético sería de fantasía (Suvin, 1984: 100). Además, el origen zarzuelero de la novela permite conectar con lo que Rodríguez Pequeño denomina «literatura taumatúrgica», subgénero caracterizado por la presencia desmedida de lo sobrenatural, de manera inverosímil, que provoca la risa en el espectador y en la que el mago protagonista es un marginado, con afán de triunfo personal y conquista de una joven bella (1995: 185-187), algo que encaja con Sindulfo. Ese aspecto cómico sí dificulta la credibilidad de *El anacronópete* como ciencia ficción y la empuja hacia la fantasía. Suscribimos las palabras de Brina: «*El anacronópete* extiende la frontera del relato fantástico mediante la incorporación de la descripción científica de la naturaleza del tiempo, que desplaza la tensión entre lo natural y lo sobrenatural a lo técnica o científicamente posible–imposible» (2018: 57).

## CONCLUSIÓN

*El anacronópete* de Gaspar y Rimbaud presenta unos personajes excéntricos, encabezados por un científico loco arquetípico, en una trayectoria fracasada hacia el conocimiento. La moraleja aventurada es que la vida eterna solo está en manos de Dios, e intentar imitarlo regresando al origen del universo solo conduce a la destrucción. Aquí cabe preguntarse si nos encontramos ante una burla de la ciencia o un sometimiento a los límites en vez de transgredirlos como hace la ciencia ficción (Ferrerías, 1972: 32), quizá por miedo a la reacción de la época, cuya sociedad era pacata y temerosa de los avances tecnológicos (Lamarti, 2019: 17).

Gaspar se adapta a los estándares de su tiempo y lugar, mostrando con mucho humor los avances —y atrasos— de la ciencia española de finales del siglo XIX, inaugurando así una veta de la ciencia ficción, los viajes en el tiempo con una máquina, de forma verosímil, con «tecnología construida desde presupuestos científicos» (Moreno y Díez, 2014: 23). A pesar de contar con los numerosos mecanismos analizados de representación literaria de los avances tecnológicos (en una línea que parodia la ciencia ficción optimista-positivista del primer Verne), la destrucción del pacto con el lector al terminar con el despertar de su protagonista deja la novela en el terreno de la fantasía y la expulsa del predio de la ciencia ficción. Hay aspectos propios de este género, pero no puede adscribirse a él.

Sin duda la obra se beneficiaría de una representación de la zarzuela que le dio origen, a fin de estudiar el texto espectacular en comparación con el novelístico, algo que sería más sencillo dada la reciente edición moderna del libreto (Martín, 2019). Además, la abundante intertextualidad de *El anacronópete* abona futuras investigaciones, así como su presencia en la cuarta temporada de la serie *El Ministerio del Tiempo*.

## OBRAS CITADAS

- Asenjo Serrano, Carlos (1998), «Torcuato Tárrego y Mateos: su obra y su vida», en Torcuato Tárrego y Mateos (autor), *A doce mil pies de altura*, Granada, Caja de Granada, pp. 10-55.
- Ayala, María de los Ángeles (2005), «La obra narrativa de Enrique Gaspar: *El anacronópete* (1887)», *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-obra-narrativa-de-enrique-gaspar--el-anacronpete-1887-0>>.
- Barceló, Miquel (2008), *La ciencia ficción*, Barcelona, UOC.
- 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», *Studia Romanica Posnaniensia*, 2 (45), pp. 51-63, <<https://doi.org/10.14746/strop.2018.452.004>>.
- Eguidazu, Fernando (2020), *Una historia de la novela popular española (1850-2000)*. Sevilla, Ulises.
- Ferrerías, Juan Ignacio (1979), *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Cátedra.
- Ferrerías, Juan Ignacio (1972), *La Novela de Ciencia Ficción*, Madrid, Siglo XXI.
- Gaspar y Rimbaud, Enrique (2017), *El anacronópete*. s.l., Libros Mablaz.
- Gaspar y Rimbaud, Enrique (ca. 1884), «El anacronópete» [libreto], *Biblioteca Digital Hispánica*, <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000014484>>
- Hesles Sánchez, Germán J. (2013), *El viaje en el tiempo en la literatura de ciencia ficción española*. Tesis dirigida por Pilar Vega Rodríguez. Universidad Complutense de Madrid.

- Hibbs, Solange (2015), «Camille Flammarion (1842-1925) en España: vulgarización científica y poética de la ciencia», en Solange Hibbs y Carole Fillière (coords.), *Los discursos de la ciencia y de la literatura en España (1875-1906)*, s. l., Academia de Hispanismo, pp. 321-347.
- Íñigo Fernández, Luis E. (2017), *Breve historia de la ciencia ficción*, Madrid, Nowtilus.
- Julivert, Manuel (2014), *Una historia de la Geología en España: en su contexto socioeconómico, cultural y político, y en el marco de la geología internacional*, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- Lamarti, Rachid (2019), «El primer viaje a China en una máquina del tiempo. Luces y sombras en *El anacronópete* de Enrique Gaspar y Rimbau. *Interface-Journal of European Languages and Literatures*, 8, pp. 1-27.
- López Piñero, José María (1979), «Introducción histórica», en Pedro González Blasco, José Jiménez Blanco y José María López Piñero, *Historia y sociología de la ciencia en España*, Madrid, Alianza, pp. 72-93.
- López-Pellisa, Teresa (2018), «Introducción: del inicio a la naturalización», en Teresa López-Pellisa (ed.), *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*, Madrid, Iberoamericana, pp. 9-46.
- Martín Dávila, Virginia (2019), *Una máquina del tiempo dentro de una zarzuela. Edición y estudio de El anacronópete (¿1881?) de Enrique Gaspar*. Trabajo de Fin de Grado tutorizado por Félix Ríos Torres. Universidad de La Laguna.
- Millán, Víctor (2021), «La primera ‘Máquina del Tiempo’ que imaginó el hombre fue española», *Hipertextual*, 10 marzo, <<https://hipertextual.com/2019/02/escritor-espanol-maquina-tiempo-anacronopete>>.
- Molina Porras, Juan (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, Iberoamericana, pp. 47-70.
- Moreno, Fernando Ángel y Díez, Julián (2014), «Introducción», en Fernando Ángel Moreno y Julián Díez (eds.), *Historia y antología de la ciencia ficción española*, Madrid, Cátedra, pp. 7-117.
- Moreno, Fernando Ángel (2010), *Teoría de la literatura de ciencia ficción. Poética y retórica de lo prospectivo*, Vitoria, Portal Editions.
- Pelayo, Francisco (1999), *Ciencia y creencia en España durante el siglo XIX*, Madrid, CSIC.
- Poncet Sébastien y Dahlberg, Laurie (2011), «The legacy of Henri Victor Regnault in the arts and sciences». *International Journal of Arts and Sciences*, 4 (13), pp. 377-400.
- Roas, David (2011), *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma.
- Robin, Claire Nicolle (1998), «Positivismo y Utopía: El Científico», en Yvan Lissorgues y Gonzalo Sobejano (coords.), *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX. Idealismo, positivismo, espiritualismo*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 149-156.
- Rodríguez Pequeño, Francisco Javier (1995), *Ficción y géneros literarios*, Madrid, Universidad Autónoma.
- Sánchez Ron, José Manuel (2020), *El país de los sueños perdidos. Historia de la ciencia en España*, Barcelona, Taurus.
- Santiáñez-Tió, Nil (1994), «Nuevos mapas del Universo: Modernidad y ciencia ficción en la literatura española del siglo XIX (1804-1905)», *Revista Hispánica Moderna*, diciembre, 2, pp. 269-288.
- Scholes, Robert y Eric S. Rabkin (1982), *La ciencia ficción. Historia-ciencia-perspectiva*, Madrid, Taurus. Trad. Remigio Díaz.
- Schwartz, Gustavo Ariel y Berti, Eduardo (2018), «Literatura y ciencia. Hacia una integración del conocimiento», *Arbor*, vol. 194-790, pp. 1-10 <<https://doi.org/10.3989/arbor.2018.790n4006>>.
- Solé Catalá, Jordi (1987), *Ideología y Ciencia Biológica en España entre 1860 y 1881*, Madrid, CSIC-Centro de Estudios Históricos.



- Störig, Hans Joachim (2016), *Historia universal de la ciencia*, Madrid, Tecnos. Trad. Manuel Abella Martínez.
- Suvin, Darko (1984), *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*, México D. F, Fondo de Cultura Económica. Trad. Federico Patán López.
- Todorov, Tzvetan (2016), *Introducción a la literatura fantástica*. México D. F., Coyoacán. Trad. Silvia Delpi.
- Vernet Ginés, Juan (1976), *Historia de la ciencia española*, Madrid, Instituto de España.
- Uribe, Augusto (2002), «De las proto-máquinas del tiempo a las anticipaciones de lo porvenir», en Fernando Martínez de la Hidalga et al. (eds.), *La ciencia ficción española*, Madrid, Robel, pp. 25-63.

Recibido: 26/04/2022  
Aceptado: 04/09/2022