LA GENERACIÓN DEL 98, CIUDADES FUTURISTAS Y OTRAS FANTASÍAS EN LA LITERATURA ESPAÑOLA DE ENTRESIGLOS

Luis Alvarez Castro
University of Florida

> "The only reason why we cannot see the future as plainly as the past, is because we know too little of the actual past and actual present"
> Samuel Butler, *Erewhon* (1872)

Si tomamos como referencia la caracterización clásica de la llamada "Generación del 98", sería fácil concluir que el espacio urbano no ocupa un lugar destacado en la literatura de los escritores adscritos a dicho grupo. Al fin y al cabo, el propio inventor de ese membrete crítico ya indicaba que "[l]a generación de 1898 ama los viejos pueblos y el paisaje" (Granjel 423), y siguiendo esa declaración de Azorín se ha afirmado que "la generación del 98 cumplió un auténtico retorno a la tierra. El campo de España alcanza en la obra de todos sus miembros una importancia fundamental" (Laín Entralgo 388-89), o bien que "el Noventa y Ocho participa de aquella dureza y frialdad que caracterizan el aire ascético y militar de la Meseta" (Díaz-Plaja 224). Es cierto que en los años que nos separan de estas citas se ha debatido mucho y aún se ha demostrado la "invención" cuando no la inexistencia de la mentada generación, la cual no por ello ha dejado de figurar de manera prominente en la historiografía literaria hasta nuestros días.[1] Como una muestra reciente de

[1] Comenzaba así Ricardo Gullón un ensayo que por haber adquirido el estatus de clásico ya no se lee tanto como sería preciso, a pesar de que su "marco teórico" formalista resulte ya obsoleto: "La invención de la generación del 98, realizada por Azorín, y la aplicación a la crítica literaria de este concepto, útil para estudios históricos, sociológicos y políticos, me parece el suceso más perturbador y regresivo de cuantos afligieron a nuestra crítica en el presente siglo" (7).

ese revisionismo entre las múltiples que podrían aducirse, Germán Gullón critica a quienes "interpretaron el 98 de una manera demasiado estrecha, nacionalista, sin atender a los rasgos universales que pudieran habernos puesto en comunicación con el resto de nuestros interlocutores" (284), y advierte de que "los ismos acaban por ser un instrumento de control social, de algo que se aparta, de lo distinto, de lo diferente. El noventayochismo, al enfrentarse al modernismo, lo que hace es controlar lo que se escapa, lo que no se puede decir" (282). De las diversas facetas ideológicas o estéticas que se escapan o no pueden decirse del llamado noventayochismo por lo incómodo que resultan para la integridad de su imagen tópica, en este trabajo voy a ocuparme del tratamiento de la ciudad en la literatura fantástica de finales del siglo XIX y comienzos del XX; una literatura que podemos considerar como los inicios de la ciencia ficción española.

Existe una idea extendida de que "la ciencia ficción (arqueologías aparte), es un género del siglo XX. […] Lo anterior serían sólo *antecedentes* o *precursores*, por muy ilustres e importantes que resulten (y entre ellos figuraría, en las letras universales, nada menos que Julio Verne)" (Martínez de la Hidalga 16). Sin embargo, el rápido desarrollo tecnológico que se experimentó durante el siglo XIX inspiró una literatura que intentaba vislumbrar las consecuencias de tal progreso, ya fuera desde planteamientos lúdicos o reflexivos, y con un ánimo esperanzador o bien de agitación social. En este sentido, Santiáñez-Tió sostiene:

> La ciencia ficción es en sí un claro indicio del asentamiento de la modernidad y de sus mitos tecnológicos y científicos en la cultura y la sociedad españolas del s. XIX […] De este modo, la ciencia ficción se me antoja como paradigma de la modernidad literaria española en el siglo XIX: por sus temas, por su talante subversivo y por su mescolanza de todo tipo de estilos y escrituras. ("Nuevos" 286)

En las últimas décadas, la labor de críticos y antólogos como el propio Santiáñez-Tió ha ido conformando un corpus de la ciencia ficción española decimonónica en el que, podría decirse que sorprendentemente, figuran nombres tradicionalmente vinculados al noventayochismo. Núñez Ladeveze, por ejemplo, propone *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* (1897), de Ángel Ganivet, como un importante precedente del género en España (11). En esta novela, sobre la que volveremos más adelante, se concitan dos rasgos atribuidos a la primigenia ciencia ficción que guardan estrecha correspon-

dencia entre sí: por un lado, el protagonismo de la "novela de anticipación política" (Ferreras 41) o "política-ficción", esto es, "obras extrapoladoras de la situación política conocida por los autores hacia los tiempos futuros, siempre, claro está, de la forma que sus convicciones lo desearían" (Sáinz Cidoncha 9); y, por otro lado, la conexión existente entre el interés crítico por el presente que alienta en la creación de mundos fantásticos y la literatura regeneracionista que a finales de siglo indagaba en las causas de la decadencia nacional (Santiáñez-Tió 276). Acerca de lo segundo, y al margen del detalle significativo de que Ramiro de Maeztu tradujera al español *La guerra de los mundos* de H. G. Wells (publicada como folletín en *El Imparcial* en 1902), Calvo Carilla ha profundizado en el alcance de dicha conexión al estudiar los tanteos de un Joaquín Costa en la ciencia ficción, o la narrativa fantástica de Santiago Ramón y Cajal (156, 187-230). En cuanto a lo primero, además de las numerosas utopías políticas de sesgo imperialista fraguadas por Nilo M. Fabra, podemos mencionar el artículo de Pío Baroja titulado "La República del año 8 y la intervención del año 13" (1903), distopía político-colonial donde la proclamación de la república se traduce en una guerra en la que España pierde Ceuta y Melilla y está a punto de ser ocupada por Francia, y cuyo narrador reclama finalmente la necesidad de "una Dictadura inteligente" (7) para resolver la crisis del país.

Sin minimizar la dimensión crítica y política —en un sentido lato del término— inherente a la ciencia ficción, lo cierto es que el elemento distintivo de esta literatura es su interés cuando no preocupación por la ciencia, la tecnología, y en general el progreso material adquirido por la humanidad. Esto hace que, dada la naturaleza eminentemente urbana de dicho progreso, la ciudad sea no sólo el espacio preferido para situar los relatos —ya sean urbes terrícolas o asentadas en otros planetas—, sino también el referente histórico a cuya revaluación se endereza el significado último de la fábula. La ciudad, por supuesto, no es territorio exclusivo de este género literario, ya que según explican Sharpe y Wallock: "[s]ince the time of Dickens and Baudelaire, the city has been seen as social and psychological landscape, both producing and reflecting the modern consciousness" (6), y añaden estas autoras:

> The city is the locus of modernism, and each aspect of city life seems to generate or demonstrate a characteristic of this artistic movement—multiplicity of meanings, loss of

> sequential or casual connection, breakdown of signification, and dissolution of community. For artists and writers the modern city has come to mean as much a style, a fractured syntax, a paratactic sign-system, as a physical construct with certain demonstrable boundaries. (5)

Lo que de manera particular aporta la ciencia ficción al tratamiento literario del espacio urbano remite a un fenómeno que el formalismo ruso propugnó como el propósito del arte: el "extrañamiento" o "desfamiliarización" de los objetos conocidos para el lector, de modo que éste suspenda la percepción automatizada de la realidad a cambio de otra más consciente. Explicaba al respecto el creador de esta noción: "The technique of art is to make objects 'unfamiliar,' to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged. Art is a way of experiencing the artfulness of an object: the object is not important" (Shklovsky 16). Ahora bien, mientras que los formalistas abogaban por un inmanentismo según el cual la experiencia estética consistía en apreciar lo artificioso de un objeto sin que el objeto en sí mismo tuviera relevancia, como queda de manifiesto en la cita anterior, los autores a quienes nos referiremos a continuación promovían con sus obras una atenta apreciación de la ciudad moderna con fines utilitarios que van desde las reformas higiénicas hasta la indagación filosófica en torno a la alienación del individuo.[2]

Una fórmula habitual de convertir lo familiar en extraño es presentarlo desde la perspectiva de un personaje para quien resulta desconocido. La literatura fantástica, con sus vastas traslaciones en el tiempo y en el espacio, resulta un terreno abonado para tales contrastes. Así sucede en relatos donde la ciudad finisecular es analizada como objeto arqueológico por seres humanos de un lejano porvenir o bien por seres extraterrestres. En "En el planeta Marte" (1890), de Nilo M. Fabra, los marcianos se burlan del atraso urbanístico de la Tierra. Los siguientes datos provienen de "*Resonancia Universal*, diario parlante del planeta Marte":

---

[2] Hasta cierto punto, el esteticismo de los formalistas se llevará a la práctica en la literatura vanguardista, donde la fisonomía habitual de la ciudad se ve alterada por nuevas formas de percepción suscitadas por el progreso tecnológico. Como ejemplo, leemos en *Luna de copas* (1929), de Antonio Espina, en alusión a los bombardeos de la Primera Guerra Mundial: "Los aviones convertían en diseños cubistas las grandes ciudades, los monumentos, la catedral y el navío, haciéndolos brotar en formas nuevas y más bellas (cuanto más risueñas) bajo la inspiración de los explosivos" (267).

> Allí hasta los hombres más civilizados viven en jaulas, que no otro nombre pueden merecer para nosotros sus hacinadas, incómodas y pequeñas casas, toscamente labradas con pesados materiales de hierro, madera, piedra o tierra cocida. La arquitectura, a la cual le falta el auxilio eficaz de los adelantos científicos, no puede construir los edificios de aluminio, ligeros, suntuosos, esbeltos y elegantes, que son el encanto y ornamento, no sólo de nuestras ciudades, sino también de nuestras aldeas, ni los palacios ambulantes, que brindan gratuita hospitalidad al viajero durante sus excursiones a través de los continentes. (233)

Una actitud semejante ante la precariedad de las urbes decimonónicas aparece en "La prehistoria" (1905), de Azorín, donde un investigador comparte con su discípulo sus descubrimientos sobre el periclitado "período de la electricidad", "último estadio de la evolución del hombre primitivo":

> —He logrado, ante todo, determinar cómo vivían estos seres extraños que nos han precedido a nosotros en el usufructo del planeta. Sé, por ejemplo, de una manera positiva, que estos seres vivían reunidos, amontonados, apretados en conglomeraciones de viviendas que, al parecer, se designaban con el nombre de *ciudades*.
>
> —Es verdaderamente curioso, extraordinario lo que usted me cuenta. ¿Y cómo podían vivir estos seres en esas aglomeraciones de viviendas? ¿Cómo podían respirar, moverse, bañarse en el sol, gozar del silencio, sentir la sensación exquisita de la soledad? (269-70)

Ese amontonamiento al que aludía el personaje de Azorín nos conduce a otro lugar común —literalmente— de esta literatura: la megalópolis futurista. Con independencia del carácter utópico o distópico que los autores impriman a sus fantasías sobre la ciudad del mañana, todas sus figuraciones parten de un mismo modelo: la gran ciudad industrial del XIX, de inusitado crecimiento en altura —gracias al uso de modernos materiales y técnicas de construcción— y también en su perímetro, ayudada por el desarrollo de los medios de transporte público.[3] En "Amor y

[3] Testimonio de la fascinación que estos avances provocaban en los escritores del momento, conscientes de su potencial literario cultivaran o no la ciencia ficción, es el hecho de que Benito Pérez Galdós publicara su relato "La novela en el tranvía" sólo meses después de inaugurarse la primera línea de tranvía en Madrid, el 31 de mayo de 1871.

fuerza, cuento del año 10000" (1913), José de Elola describe "Mundiópolis, la soberbia capital de la Federación de los Estados Mundiales", cuyos habitantes no necesitan caminar para desplazarse puesto que son las avenidas —"de doscientos metros de anchura"— las que se mueven mediante "subterráneos mecanismos" (Arellano 11-12). Algo similar ocurre en el Madrid del siglo XXIV que imagina Luis Antón del Olmet en "La verdad en la ilusión" (1912), cuyo protagonista y narrador despierta de un coma "tras de la vitrina de un museo, convertido en momia, expuesto como un vestigio de civilizaciones pretéritas": "Las casas eran enormes colmenas por cuyas ventanas entraban y salían los aparatos voladores que remedaban a mis incipientes monoplanos. No había tranvías, ni coches. Los viandantes se deslizaban por unas láminas de acero que corrían vertiginosas" (Arellano 116, 118-19). Las proporciones colosales se aplican también al edificio del Casino, "una especie de ministerio, parlamento y gobierno civil en una sola pieza" (152), sobre el que comenta el narrador:

> Miré a lo alto y no vi la techumbre. Los rascacielos de Norte América, que yo adiviné en fotografía y que me parecieron una extravasación de la vanidad humana, serían chozas junto a este palacio cuyas veletas podrían meterse por los ojos de la luna. El zaguán era enorme. No había porteros ni conserjes. Unos ascensores vertiginosos subían y bajaban a cientos, a miles, causando mareo. (156).

En lo relativo a la evolución demográfica de estas grandes urbes, Nilo M. Fabra no estuvo muy afortunado con las proyecciones que hace en "Un viaje a la república argentina en el año 2003" (1889), por más que debieran de resultar exageradas a sus lectores coetáneos:

> San José de Flores es hoy el centro de la ciudad, y que de allí radian los aluminio-carriles subterráneos y los tranvías electro-aéreos que llevan con rapidez vertiginosa la exuberante vida social y mercantil a todas partes. El aumento incesante de la inmigración europea y el natural desarrollo de la población, ha elevado la de Buenos Aires a 4.122.307 almas, según la estadística del mes de abril de 2003. (222)

En realidad, el área metropolitana de Buenos Aires ya superaba los diez millones de habitantes hace una década, al igual que la de Río de Janeiro, para la que Fabra estima en el mismo

cuento un censo de dos millones (221). Más acertado está Pompeyo Gener en "El Theological Palace: Fantasía futurista" (1911), donde escribe sobre la Nueva York del siglo XXII: "En aquel entonces era ya una población de veintiséis millones de habitantes, que estaban alojados los unos encima de los otros" (364). La cifra, a todas luces hiperbólica entonces —no alcanzaba los cinco millones en 1910—, resulta hoy verosímil por cuanto su población metropolitana ronda actualmente los veintidós. En cualquier caso, lo que importa destacar no es la precisión en los cálculos demográficos de estos autores ni la viabilidad de sus invenciones técnicas, sino su certeza de que el crecimiento urbano constituía un fenómeno imparable que necesariamente alteraría la fisonomía del espacio de convivencia y por lo tanto la naturaleza de las relaciones interpersonales, así como, en última instancia, la propia identidad del individuo.[4] Un buen ejemplo de ello es la novela *Un drama en el siglo XXI* (c. 1902), de Camilo Millán, donde los nuevos medios de transporte y comunicación (globos-exprés, trenes y periódicos eléctricos, teléfonos dotados de "espectrógrafo"…) transforman el concepto de espacio urbano al eliminar las distancias, pero también los usos sociales acostumbrados hasta entonces: sus protagonistas son dos novios que viven en ciudades distintas (Madrid y Lisboa) y se casan en una estación, aprovechando los diez minutos de parada de sus respectivos trenes (267).

El impacto social del progreso urbano puede alcanzar extremos totalitarios, como sugiere Fabra en "Teitán el soberbio. Cuento de lo porvenir" (1895). En este relato ambientado en el siglo cien se anticipan algunas de las pesadillas urdidas por George Orwell en *1984* (1949), como la figura del Gran Hermano o la institución de la Policía del Pensamiento, representadas respectivamente por el dictador absoluto Teitán y su proyecto de vigilar las conciencias de sus súbditos mediante un artilugio llamado "epistemégrafo". El monopolio estatal de la tecnología había convertido las ciudades en enormes instrumentos de espionaje al servicio del poder:

> Cubiertos los techos y paredes de los edificios y pavimentos de las calles y caminos de millones de micrófonos, en comunicación con el Ministerio de Policía, los sonidos,

[4] El film *Metrópolis* (1926), de Fritz Lang, desarrolla la oposición progreso/sentimiento en un escenario urbano ya icónico que no se diferencia mucho de los descritos hasta aquí.

> por distantes que fueran, llegaban a él y se imprimían en aparatos *telefonográficos*; mientras que innumerables cámaras obscuras transmitían por medio de *teleteidoscopios* las imágenes lejanas que reproducía en colores, con fidelidad y exactitud notables, la *telefotografía*. (238)

Según se aprecia en los ejemplos previos y con ciertas excepciones en la narrativa de Fabra, la megalópolis futurista constituye en términos generales un escenario para la distopía; ejercicios de anticipación en los que la desconfianza hacia el futuro parte de un descontento con el presente. Estas muestras de la ciencia ficción de entresiglos podrían por tanto calificarse de modernistas en función de su rechazo —o, cuando menos, su recelo— hacia la modernidad, el materialismo, y la progresiva colectivización de la vida social y política a expensas del individualismo.[5] En el relato de Olmet mencionado más atrás, el ciudadano del siglo XXIV con quien se topa el narrador y que actúa de cicerone suyo, le informa sobre los cambios producidos en la organización social del planeta: "¡Yo no tengo nombre ni apellido, señor! Ésas eran costumbres salvajes. Nosotros, como no tenemos religión, ni tenemos familia, hemos suprimido tales motes arbitrarios. Nos conocemos por números. Yo soy 1.111.111. A cada niño que nace se le designa su cifra correspondiente, una vez registrado en el gran almacén de criaturas. Eso es todo" (Arellano 123). El desengaño del protagonista llega a su culmen cuando se produce la primera visita de un embajador marciano a la Tierra, ser similar a "una rana enorme" que comienza elogiando el inusitado desarrollo de la civilización en Marte para finalmente confesar que el adelanto tecnológico no les ha traído la felicidad. Explica su traductor: "Dice que sus semejantes padecen la horrible dolencia del hastío. Dice que habiendo descubierto y gozado ya todo, les pesa la inmortalidad como una carga estúpida. Dice que se suicidan a millares con un gesto impávido" (165, 168). Sin ánimos para continuar viviendo en un mundo que le resulta deshumanizado, el protagonista

[5] Otra distopía totalitaria y deshumanizadora, aunque esta vez no motivada por la tecnología sino por el triunfo político del comunismo, aparece en "La revolución sentimental" (1909), de Ramón Pérez de Ayala, donde el Estado ha prohibido los libros —como en *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury—, el amor, la familia y hasta la vivienda privada: "Todo, los hombres y la tierra, ha evolucionado hacia la geometría, hacia lo gris, hacia lo mecánico, hacia la comunidad universal […] Se ha trabajado centenariamente, escrupulosamente, científicamente, para ir creando la psicología comunista y matar, para siempre, el sentimiento de la individualidad" (327).

renuncia al progreso y retorna al museo prehistórico, donde coloca el siguiente cartel junto a las momias que lo acompañan: "Que no se nos despierte. Queremos dormir. Tenemos derecho a dormir, a ignorarlo todo. Exigimos ser durante la eternidad, poetas…" (169).

El recurso a la arqueología ucrónica, plasmado en las momias del relato de Olmet o en el investigador del cuento de Azorín comentado más arriba, ya aparece en "Las ruinas de Granada. (Ensueño)" (1899), de Ángel Ganivet. Este cuento se publicó póstumamente junto con otras contribuciones de Ganivet al *Libro de Granada* (1899), colección de relatos y poemas compuesta por miembros de la granadina Cofradía del Avellano. Lo interesante de este cuento, último del libro, es que altera el tono costumbrista que domina en el volumen para situarnos en un futuro indeterminado en el que la ciudad ha sido aniquilada tiempo atrás por una erupción volcánica. Dos personajes, un poeta y un sabio, se desplazan hasta las ruinas en un aerostato —para ahorrar tiempo deciden no visitar las ruinas de Londres y la Bretaña francesa, que presumimos desaparecieron bajo el mar—, y una vez allí sus distintos temperamentos les permiten apreciar dos realidades dispares: mientras que el sabio identifica desde la altura diversos edificios y accidentes naturales, el poeta interpreta las ruinas de manera antropomórfica, como si conformaran una "estatua yacente" femenina (Ganivet, *Libro* 208). Estos dos personajes encarnan, pues, la dicotomía ciencia-sentimiento (o tecnología-humanismo) que se advertía en las obras comentadas previamente, si bien lo que en aquellos textos suponía una contraposición diacrónica —un elemento se relacionaba con el presente y otro con el futuro— se plantea aquí de forma simultánea.

En el futuro imaginado por Ganivet, por tanto, el desarrollo material —representado por el ingenio volador en que se desplazan los personajes— no ha anulado la dimensión estética o espiritual del hombre, como pone de manifiesto la sensibilidad netamente romántica del poeta: "Si yo soy poeta, soy el poeta de las ruinas. Nada hay que tan hondamente me interese y conmueva como la contemplación de las desilusiones de la naturaleza, de los restos miserables de las cosas que fueron y que ya no son. Si hay algo más hermoso que la vida es el amargor y el desencanto que deja tras de sí la existencia" (205). Por otra parte, tampoco se sugiere un total contraste entre ciencia y arte, ya que el poeta crea sus versos con la ayuda de una máquina: el "ideófono" (209). Hacia el final del relato se produce un cambio de tono y la ambientación fantástica deja paso a un costumbrismo futurista

de claro sesgo irónico. El sabio descubre cuatro momias que "representaban cuatro tipos diferentes del hombre microcéfalo, que habitó en el mundo en la Edad *metálica*, o sea en los siglos XIX al XXII" (211), las cuales según su opinión científica eran testimonio de una sociedad decadente, incapaz de "nada bueno ni útil" (212).

No fue ésta la única incursión de Ganivet en la literatura fantástica.[6] Ya se mencionó antes su novela *La conquista del reino de Maya*, en la que se satiriza a un tiempo el colonialismo europeo de finales de siglo XIX y las bases sociales, políticas y económicas del capitalismo burgués y más concretamente del régimen español de la Restauración. En esta obra, las ciudades del reino africano de Maya son el laboratorio donde Pío Cid ensaya reformas y divulga invenciones, desde el jabón hasta el alumbrado público, las cuales no hacen sino poner en entredicho la supremacía de los pueblos supuestamente civilizados sobre los supuestamente primitivos.[7] Ganivet hace gala, en suma, de una disidencia tanto ideológica como estética, debido a la cual "no acaba de cuadrar definitivamente en ninguno de los grupos reales o inventados del fin de siglo" (González Alcantud 109). Su actitud hacia la vida urbana, no obstante, guarda estrecha relación con la que calificamos páginas atrás de modernista, tal como escribí en otro lugar acerca de su colección de artículos *Granada la bella* (1895):

> Ante el desasosiego que produce la ciudad moderna en el espíritu del artista finisecular caben varias actitudes: la propiamente modernista, heredera de la romántica, opta por la evasión, pero Ganivet no se evade, sino que profundiza con sus obras, principalmente con *Granada la bella*, en la esencia de la ciudad. Es, en realidad, un costumbrista, si bien su interés no se centra en las costumbres sociales, sino en las espirituales. (Álvarez Castro 26)

La ciudad, desde este punto de vista, no es tanto una geografía física cuanto un principio organizador de la conciencia indi-

---

[6] En un ámbito extraliterario, podemos también traer a colación los artefactos enumerados en la carta que dirigió a su hijo días antes de morir: "Entre los inventos que yo he hecho, figuran la *cama giratoria*, el *ciclobio*, el *paseo elíptico*, los *zapatos Z*, el *reloj sentimental* y otros varios en ensayo, que juntos forman una nueva psicología" (Ganivet, *Epistolario* 1263).

[7] Como explica Ana Rueda, en los *Episodios Africanos* (1897) de Serafín Estébanez Calderón encontramos una crítica similar a la prepotencia imperialista unida a la imagen de las ruinas del cuento ganivetiano: "En el siglo XXX las ruinas de Europa serán visitadas por los africanos, quienes entonces serán dueños del porvenir" (Rueda 127).

vidual a través del equilibrio entre el yo y la otredad. El peligro de alienación del yo en una civilización estrictamente tecnológica en la que haya desaparecido el sentimiento humano, riesgo ya advertido por algunos autores incluidos en este estudio, es materia del cuento "Mecanópolis" (1913), de Miguel de Unamuno. Según indica su narrador, fue la lectura del "Libro de las máquinas" —fragmento de la novela *Erewhon* (1872), de Samuel Butler— lo que le trajo a la memoria "el relato del viaje que hizo un amigo mío a Mecanópolis, la ciudad de las máquinas" (Unamuno 124). Dicho "Libro de las máquinas", que ocupa tres capítulos de la aludida novela, es un tratado que encendió la chispa de una guerra civil en Erewhon cuyo resultado fue la destrucción de todas las máquinas existentes. Haciendo uso de las recientes teorías darwinianas sobre el evolucionismo y la adaptación al medio, el autor del "Libro" expone los riesgos del incesante progreso tecnológico. Por un lado, subraya la menguante separación entre hombres y máquinas —"who can say that the vapour engine has not a kind of consciousness? Where does consciousness begin, and where end? Who can draw the line? Who can draw any line?" (Butler 190)—, para después denunciar la servidumbre a que las segundas han sometido a los primeros: "How many men at this hour are living in a state of bondage to the machines? How many spend their whole lives, from the cradle to the grave, in tending them by night and day?" (200).[8]

El protagonista del relato unamuniano llega, de manera fortuita, a una ciudad despoblada de seres humanos, si bien sus edificios, calles, etc. se encuentran en perfecto orden. No se trata, pues, de un escenario en ruinas como el descrito por Ganivet, sino de un exponente del desarrollo tecnológico donde la perfección de la máquina ha convertido al hombre en algo superfluo. En un principio, el visitante queda admirado por el funcionamiento autómata de la ciudad —"Cruzábanla tranvías y automóviles, todos vacíos. No había sino acercarse, hacerles una seña y paraban" (Unamuno 126)—, aunque no tarda en comprender a qué precio se ha logrado: durante una visita a una impresionante pinacoteca, lee en un cartel explicativo que "en Mecanópolis se

[8] El horror con que muchos pensadores decimonónicos contemplaron el desarrollo casi antropofágico del maquinismo industrial tiene reflejo en Ganivet, quien escribía acerca de su visita a la Exposición Universal de Amberes en 1894: "En la sección inglesa de la exposición he visto un tejedor que funciona identificado con el telar como si fuera un pedazo de hierro […] Esos hombres máquinas han de ser imbéciles o, si alguna vez piensan, han de ser nihilistas; el que se siente uncido a la máquina, déspota peor que cien Nerones juntos, tiene que desear destruirla" (*Epistolario* 779).

consideraba al Museo de Pintura como parte del Museo Paleontológico. Era para estudiar los productos de la raza humana que había poblado aquella tierra antes que las máquinas la suplantaran" (126). La soledad comienza a resultarle intolerable, pero más aún la idea de que los objetos que le rodean y con los que no puede comunicarse, tengan también una conciencia: "De pronto me asaltó una idea terrible, y era la de que las máquinas aquellas tuviesen su alma, un alma mecánica, y que eran las máquinas mismas las que me compadecían" (127). Finalmente, el protagonista trata de suicidarse arrojándose a un tranvía y al despertar tras el golpe, se halla fuera de la ciudad de la misma manera misteriosa como había llegado a ella. Concluye entonces: "Y desde entonces he concebido un verdadero odio a eso que llamamos progreso, y hasta a la cultura" (127-28).[9]

Los puntos de contacto entre este breve relato y el "Libro de las máquinas" son evidentes, aunque Unamuno no necesitaba de la lectura de *Erewhon* para concebir una distopía urbana. De hecho, ni siquiera le era preciso crear una ambientación futurista para expresar su mensaje antimaterialista, puesto que las capitales de su tiempo ya le parecían suficientemente repulsivas. En palabras de Sabine Friedrich:

> Unamuno rechazó todas las insignias del mundo moderno. Madrid, en cuanto prototipo de la moderna gran ciudad, está asociada para Unamuno con las masas humanas anónimas, con la decadencia moral y con el caos. Sobre todo, destaca el rechazo de los logros del mundo moderno, caracterizados por la aceleración de la vida, tales como los modernos medios de transporte y los nuevos medios de comunicación (telegrafía, periódicos, películas). (218)

Ciertamente, son bien conocidas la aversión de Unamuno hacia Madrid y la angustia que le supuso su breve estancia en París durante un periodo de su exilio. Escribía a este respecto a su amigo Ganivet en una carta de septiembre de 1898:

---

[9] Así como el protagonista de "Mecanópolis" confiesa "caer de rodillas delante de un automóvil, implorando de él misericordia" (Unamuno 127), Wenceslao Fernández Flórez creará un mundo —ambientado en los Estados Unidos del siglo XXIII— donde los automóviles cobran vida y organizan una sociedad propia en el "Colofón Fantástico" a su novela *El hombre que compró un automóvil* (1932). En la nota con que Fernández Flórez concluye el relato, explica la fuente de su inspiración: "Yo he atravesado ayer la plaza de Cibeles, a pie, quizá a las siete, quizá a las siete y media de la tarde. Y en mi imaginación no había más que fragmentos de pesadilla en la que todos los personajes eran automóviles de ojos encendidos, iracundos y clamorosos, animados de una vida propia y real, ansiosos de sangre humana…" (cit. en Sáinz Cidoncha 18).

"Resistamos no el *cosmopolitismo*, sino el urbanismo, o sea el espíritu de las grandes ciudades, tan nocivo para toda cultura seria. La montaña, la llanura, el campo, el pueblecito natal vivifican; el bulevar mata. Las grandes ciudades carecen de carácter y descaracterizan a quien cae en ellas" (Gallego Morell 99). Dejando a un lado el contenido político de este "menosprecio de corte y alabanza de aldea" —referido, en la cita anterior, a los méritos del regionalismo—, la pesadilla urbana que se expone en "Mecanópolis" tiene una dimensión esencialmente psicológica al tiempo que ontológica: en un mundo mecanizado donde fuéramos el único ser humano restante, ¿cómo podríamos tener certeza de nuestra existencia? Unamuno volverá a plantear ese mismo dilema en "Las peregrinaciones de Turismundo. (La ciudad de Espeja)" (1921), cuento también fantástico cuyo escenario urbano se fundamenta en un diseño no tan futurista pero sí alegórico.

Al igual que Mecanópolis, Espeja es una ciudad deshabitada: "Las calles, espaciosas y soleadas, estaban desiertas, aunque de vez en cuando pasaban por ella vehículos vacíos y que marchaban solos" (Unamuno 184). Turismundo, que llega a ella tras haberse perdido en un desierto —como le había sucedido al protagonista del cuento anterior—, disfruta en un primer momento de la soledad, pero el sosiego se torna desazón cuando comienza a percibir una infinidad de presencias: "Como si una espesísima, pero invisible, intangible e inoíble muchedumbre humana le rodease" (185). La situación se hace aún más angustiosa cuando intenta insultar a esas presencias invisibles y descubre que no puede escuchar su propia voz. Es entonces cuando se hace explícito el mensaje alegórico de la fábula: Turismundo "sintió hambre y sed y sueño de soledad; ansió con ansias mortales encontrarse solo, enteramente solo, viendo miradas y oyendo voces de hombres y de mujeres, tocando a prójimos. Y comprendió que la soledad, la verdadera soledad, la que le pone a uno cara a cara de Dios y lejos de sí mismo, es la que se logra en medio del tráfago y tumulto de la gente" (186). En definitiva, sólo podemos estar solos si sabemos que somos, y para ello precisamos del otro (como Sartre concluiría años más tarde en *El ser y la nada*, de 1943). La explicación final viene de la mano de Quindofa, un "enano huesudo y eterno" que revela a Turismundo el origen de esas misteriosas presencias: "¿No te viste nunca en un cuarto cuyas cuatro paredes y el techo y el suelo fuesen seis espejos? ¡La de gente que te rodearía allí! ¡Pues esto y no otra cosa es lo que

aquí te ocurre. Aquí todo es espejo" (187).[10] Únicamente el prójimo constituye un verdadero espejo para la conciencia, en el que el individuo puede reconocerse y saberse existente; ni la máquina ni el cristal azogado cumplen esa función, pues una y otro son sólo objetos que, como tales, no pueden ejercer de verdaderos sujetos (por más automatizados que estén). La urbe populosa podrá ser objeto constante de censuras para Unamuno, pero en este relato se sugiere que sin sociedad no puede existir el individuo.

En los distintos relatos fantásticos comentados hasta aquí, la ciudad desempeña una función trascendental que va más allá de servir como mero escenario para el desarrollo de un argumento narrativo. Se advierte en estos textos, además, un predominio de las visiones urbanas distópicas sobre las utópicas, lo cual puede justificarse por la motivación crítica que domina en ellos. Al fin y al cabo, el escritor que encauza su fantasía a la creación de mundos futuros —y lo mismo podría decirse sobre la ficción histórica— parte de una insatisfacción esencial con su presente. En el corpus manejado en este estudio, incluso en obras orientadas fundamentalmente al entretenimiento como pueden ser las de Nilo M. Fabra, hemos detectado ansiedades de índole política, económica, social y filosófica, pero todas ellas se podrían sintetizar en una: la ansiedad por el devenir urbano, que a su vez no es sino síntoma de una profunda crisis de confianza en la modernidad. En este sentido, la ciencia ficción española de entresiglos podría ya acogerse a la siguiente definición, aunque esté extraída de un estudio sobre la literatura anglosajona del siglo XX:

> La novela de CF [ciencia ficción] es una novela romántica, una novela que expresa auténtica y artísticamente una visión ruptural del mundo. Esta novela está inspirada o producida, es lo mismo, por una visión del mundo que ha surgido en nuestro universo y que poco a poco se van enseñoreando del mismo; es la novela de nuestra crisis social, de nuestra crisis religiosa, de nuestra crisis económica. (Ferreras 18)

Desde una perspectiva historiográfica, combinar figuras tan canónicas como Unamuno, Ganivet o Azorín con nombres prác-

---

[10] Unamuno retomará esta misma imagen de la sala de espejos en *La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez* (1930), cuyo argumento gira igualmente en torno a la necesidad del otro para constituir nuestra identidad.

ticamente olvidados como los de Fabra u Olmet, ofrece un acercamiento desprejuiciado a nuestra literatura, libre de encorsetamientos críticos. De hecho, de los muchos puntos de interés que ofrece esta narrativa fantástica, de anticipación, o "prehistoria" de la ciencia ficción —por citar sólo alguna de sus denominaciones—, uno de los principales radica en su utilidad para reformular el canon literario del momento, al tiempo que nos permite reconstruir mentalidades y valores estéticos que parecían ajenos al ámbito español en esa época. En otras palabras, por más que el concepto de "generación del 98" resulte inadecuado y simplista para dar cuenta de la complejidad ideológica y artística de nuestro fin de siglo, el cultivo de ciertas modalidades de ciencia ficción por parte de alguno de sus supuestos miembros ha brindado un aura de legitimidad canónica a un género que aún en la actualidad padece el estigma de la subliteratura. Tal vez, en este caso, termine siendo cierto que no hay mal que por bien no venga.

OBRAS CITADAS

ÁLVAREZ CASTRO, Luis. "En torno a la ciudad simbolista-modernista: Las huellas de Rodenbach en la génesis de *Granada la bella*, de Ángel Ganivet". *Ciudades vivas / ciudades muertas: Espacios urbanos en la literatura y el folklore hispánicos*. Eds. K. M. Sibald, R. de la Fuente y J. Díaz. Valladolid: Universitas Castellae, 2000. 17-26.

ARELLANO, Francisco J., ed. *Cuentos futuristas*. Madrid: Clan Editorial, 2000.

BAROJA, Pío. "La República del año 8 y la intervención del año 13". *Alma Española* 7 (1903): 5-7.

BUTLER, Samuel. *Erewhon, or Over the Range*. London: David Bogue, 1880.

CALVO CARILLA, José Luis. *El sueño sostenible: Estudios sobre la utopía literaria en España*. Madrid: Marcial Pons, 2008.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo. *Modernismo frente a Noventa y Ocho: Una introducción a la literatura española del siglo XX*. Madrid: Espasa-Calpe, 1951.

ESPINA, Antonio. *Pájaro Pinto. Luna de copas*. Ed. Gloria Rey. Madrid: Cátedra, 2001.

FABRA, Nilo M. "En el planeta Marte". *De la Luna a Mecanópolis: Antología de la ciencia ficción española (1832-1913)*. Santiáñez-Tió 227-36.

—-. "Un viaje a la república argentina en el año 2003". Santiáñez-Tió 213-25.

FERRERAS, Ignacio. *La novela de ciencia ficción: interpretación de una novela marginal*. Madrid: Siglo XXI de España, 1972.

FRIEDRICH, Sabine. "La ambivalencia de las formas de la percepción en la obra de Miguel de Unamuno". *Discursos del 98: Albores españoles de una modernidad europea*. Mecke, Jochen, coord. Madrid: Iberoamericana, 2012. 213-30.

GALLEGO Morell, Antonio. *Estudios y textos ganivetianos*. Madrid: CSIC, 1971.

GANIVET, Ángel. *Epistolario*. Ed. Fernando García Lara. Obras completas. Vol. 10. Granada: Diputación de Granada, 2008.

—-. "Las ruinas de Granada. (Ensueño)". AA.VV. *Libro de Granada*. Granada: Comares, 1987. 205-13.

GENER, Pompeyo. "El Theological Palace. Fantasía futurista". Santiáñez-Tió 361-67.

GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio. "Nudo autobiográfico y escritura compulsiva. Para una lectura antropológica de Ángel Ganivet". *Revista de Antropología Social* 7 (1998): 93-119.
GRANJEL, Luis. *Panorama de la Generación del 98*. Madrid: Guadarrama, 1959.
GULLÓN, Germán. "La modernidad silenciada: la cultura española en torno a 1900". *Discursos del 98: Albores españoles de una modernidad europea*. Coord. Jochen Mecke. Madrid: Iberoamericana, 2012. 269-86.
GULLÓN, Ricardo. *La invención del 98 y otros ensayos*. Madrid: Gredos, 1969.
LAÍN ENTRALGO, Pedro. *La generación del 98*. 1945. Madrid: Espasa Calpe, 1997.
MARTÍNEZ DE LA HIDALGA, Fernando. "Introducción". AA.VV. *La ciencia ficción española*. Madrid: Ediciones Robel, 2002. 13-22.
MILLÁN, Camilo. "Una historia de amor en el siglo XXI". Santiáñez-Tió 259-68.
NÚÑEZ LADEVEZE, Luis. *Utopía y realidad: la ciencia ficción española*. Madrid: Ediciones del Centro, 1976.
PÉREZ DE AYALA, Ramón. "La revolución sentimental". Santiáñez-Tió 325-59.
RUEDA, Ana. "Voces en combate: La retórica heroica en 'episodios' de la Guerra de África desde la mirada finisecular". *Perfiles del heroísmo en la literatura hispánica de entresiglos (XIX-XX)*. Eds. Luis Álvarez Castro y Denise DuPont. Valladolid: Verdelís, 2013. 119-39.
SÁINZ Cidoncha, Carlos. *Historia de la ciencia ficción en España*. Madrid: Sala Editorial, 1976.
SANTIÁÑEZ-TIÓ, Nil. "Nuevos mapas del universo: Modernidad y ciencia ficción en la literatura española del siglo XIX (1804-1905)". *Revista Hispánica Moderna* 47 (1994): 269-88.
—, ed. *De la Luna a Mecanópolis: Antología de la ciencia ficción española (1832-1913)*. Barcelona: Quaderns Crema, 1995.
SHARPE, William, y Leonard Wallock. "From 'Great Town' to 'Nonplace Urban Realm': Reading the Modern City". *Visions of the Modern City: Essays in History, Art, and Literature*. Eds. Sharpe y Wallock. Baltimore: Johns Hopkins University, 1987. 1-50.
SHKLOVSKY, Viktor. "Art as Techique". *Literary Theory: An Anthology*. Eds. Julie Rivkin y Michael Ryan. Malden: Blackwell, 2004. 15-21.

UNAMUNO, Miguel de. *Cuentos*. Vol. 2. Ed. Eleanor Krane Paucker. Madrid: Minotauro, 1961.