

EL VIAJE A LA LUNA DE JUAN PÉREZ ZÚÑIGA: *SEIS DÍAS FUERA DEL MUNDO*

Álvaro Ceballos Viro
Georg-August-Universität Göttingen

Whatever shape the vessel takes it will be the locus for a drama of human relationships, an examination of ideas of conflict and dependence, recalling the medieval image of the Ship of Fools.

(Jones, 2003: 165)

1. De Madrid al cielo

Una noche de primavera, el escritor Juan Pérez Zúñiga recibe la visita de un caballero que se presenta como el inventor Pompeyo Marrón, descubridor de una sustancia que permite sustraerse a los efectos de la gravedad. Don Pompeyo no alberga la menor duda de que Pérez Zúñiga, curtido ya en las arriesgadas aventuras que relató en sus *Viajes morrocotudos en busca del “trifinus melancólicus”* (1901), no vacilará en acompañarle en un viaje más largo todavía, un viaje interplanetario. Picado por la curiosidad, Pérez Zúñiga accede a inspeccionar el armario que, a falta de mejores materiales, ha de servir de aeronave y, antes de que pueda pensárselo dos veces, don Pompeyo pulsa un resorte y ambos salen despedidos al espacio. Un teléfono sin hilos, otra de las invenciones de don Pompeyo, les permitirá mantener durante el viaje el contacto con el dibujante Joaquín Xaudaró, que se ha quedado en tierra.

Mientras el escritor se lamenta por lo que considera un secuestro, el inventor echa mano de uno de los jamones que han llevado consigo, y come tanto que le termina dando un cólico. Se impone el alunizaje. El inventor trata de resolver sus asuntos digestivos debajo de una seta gigante y Pérez Zúñiga inspecciona el satélite; para decepción suya, la única especie viviente que encuentra es «una banqueta forrada de gutapercha con cuatro patas altas y delgadas y en excelente estado de conservación» (Pérez Zúñiga, 1905: 54).

Entre tanto, el relente de la Luna ha agravado de tal modo el estado de don Pompeyo que, aunque se apresuran a despegar, no tarda en morir, dejando a Pérez Zúñiga solo y sin más instrucciones para dirigir el curso del armario que unas anotaciones en griego.

Por medio del aparato telefónico, nuestro protagonista entera a Joaquín Xaudaró de su estado, y deja que el armario vague a la deriva hasta que entra en el campo gravitatorio de Venus. Al posarse sobre este planeta, encuentra una caja de madera tratada con la sustancia antigraavitatoria de don Pompeyo, y en la que Xaudaró ha tenido la buena idea de enviarle un manual de conversación de griego con cuyo glosario Pérez Zúñiga puede descifrar las instrucciones de funcionamiento del armario.

El Venus que descubre Pérez Zúñiga es un planeta rosado, atravesado por bandas plateadas que, «enmarañándose unas con otras, producían el efecto de inmensas telarañas» (1905: 95). En lugar de las mujeres voluptuosas de cuya compañía espera disfrutar del planeta del amor, lo que el escritor cosmonauta encuentra en Venus es un siniestro venusino, o «venustiano», como él no tarda en bautizarlo:

¿Ustedes no saben cómo es un venustiano suelto? Pues atiendan y admírense: consta de cabeza, semejante á una ocarina con pitorro saliente y movedizo, sin boca ni orejas (que yo sepa) y con dos ojos abultados, del tamaño de nuestros huevos de gallina. El cuerpo debe de ser pequeño y esférico, como una sandía, y digo que debe de ser, porque, afortunadamente, no vi en cueros á ninguno, sino a todos vestidos con una especie de manteleta hecha de un tejido viscoso y brillante y con bolsillos.

Las piernas y los brazos, en número de cuatro, estaban completamente desnudos, provistos de tres articulaciones y cubiertos de pelusa grisácea. Y lo que más raro aspecto les daba eran dos largos tentáculos articulados que les salían de las paletillas y que generalmente conservaban doblados. En las puntas de las patas tenían tres dedos con sortijas, y en el extremo de los tentáculos una aguja misteriosa (1905: 124).

Con esa aguja pican, como muchos parásitos, y se ceban en el viajero desprevenido. A aquel primer venustiano le siguen otros muchos, que enseguida conducen a Pérez Zúñiga a una de esas bandas plateadas que — como no tarda en descubrir— sirven al transportarse de seres o mercancías. Las viviendas de los venustianos parecen «tinteros gigantes» (1905: 131), y en una de ellas encuentra a una venustiana que está amamantando a su cachorro. Los extraterrestres intentan encerrarlo en la vitrina de un museo, pero Pérez Zúñiga logra abrirse paso entre ellos disparando un revólver que había hallado entre las ropas de don Pompeyo. Llega hasta el armario y pulsa registros al azar, hasta que consigue elevarse y volar de regreso a la Tierra, yendo a caer directamente en la Ribera de Curtidores. Desmayado dentro del armario, Pérez Zúñiga no se percató de que el mueble ha sido vendido y transportado hasta el piso de una mujer, cuyo celoso marido no se alegra demasiado de encontrar dentro de él a un señor con barba. Después de amenazarlo con un perfumador, lo pone en manos de la autoridad; por suerte, la amistad del escritor con el comisario enseguida le devuelve la libertad, y Pérez Zúñiga puede regresar al fin a su domicilio. Allí, en lugar del recibimiento triunfal que esperaba, lo que recibe es una bronca, pues su familia piensa que se ha pasado toda la semana de juerga.

2. El autor y su obra

Éste es, a grandes rasgos, el disparatado argumento de *Seis días fuera del mundo (Viaje involuntario)*, novela de 1905 cuyo autor protagoniza la historia a nivel intradieгético, como hiciera en muchas de sus narraciones. En el mundo real, Juan Pérez Zúñiga (1860-1938) era un conocido escritor festivo, «autor y periodista / y abogado y violinista / y empleado en Ultramar» (Pérez Zúñiga, 1894: 2) y más tarde en el ministerio de Hacienda.

De la extensa obra de Pérez Zúñiga, sólo sus *Viajes morrocotudos* se han seguido editando hasta el día de hoy. A la espera de una restitución completa de su figura en la historia literaria española (historia ciega a muchas de las manifestaciones más relevantes de la cultura popular urbana de principios del

siglo XX), se harán aquí objeto de análisis esos *Seis días fuera del mundo* hasta hoy tan olvidados como su autor y que, no obstante sus propósitos humorísticos —o acaso gracias a ellos—, constituyen uno de los viajes más audaces y originales de la primera época de la ciencia ficción española.

La novela *Seis días fuera del mundo* vio la luz en Madrid en 1905, tirada por la imprenta de los hijos de Manuel G. Hernández, que había sido el primer impresor del semanario *Madrid Cómico*, con cubierta a tres tintas e ilustraciones de Joaquín Xaudaró, que ya había ilustrado otras obras de Pérez Zúñiga y que, como se recordará, también aparece como personaje en la novela. Ese mismo año, un reclamo publicitario advertía con interesada exageración que el libro «tal vez esté agotado ya á estas horas, según merece».¹

El 5 de mayo de 1917, *Seis días fuera del mundo* se reeditó como el número 70 de «La Novela Corta», colección de literatura económica orientada a una clase media urbana, «por no decir madrileña» (Mogin-Martin, 2000: 36).² Aunque se le dedique uno de los llamados «números extraordinarios», ligeramente más nutridos que los normales, el texto original hubo de ser adaptado por el autor a las dimensiones de la popular colección de José de Urquía. El cambio fundamental es la supresión de todas las ilustraciones de Xaudaró. En cuanto al texto, existen diferencias abundantes, aunque poco significativas, con respecto a la primera edición. Como regla general, se cortan muchos párrafos intrascendentes, y se resumen algunas partes que no quitan ni ponen al argumento.³ El tijeretazo más llamativo es, seguramente, el de una interesante discusión sobre cuál de los dos tripulantes estará al mando del nuevo estado que planean constituir dentro del armario (1905: 25-26). Muy cambiado resulta, por su parte, el capítulo X, de naturaleza a todas luces excursiva, en el que Xaudaró acude a visitar a un astrónomo para tratar de identificar, por las señas que le ha transmitido su amigo desde el espacio, en qué planeta se encuentra éste. Asimismo, se actualizan algunas referencias: en

¹ *Blanco y Negro*, núm. 738, 24 de junio de 1905, p. 17. También en el *Madrid Cómico* del 20 de mayo se daba noticia de su publicación (p. 7).

² Habría que comprobar si este centralismo que insinúa el espacio de las novelas se mantiene con datos de distribución. Pérez Zúñiga colaboró en «La Novela Corta» con seis títulos, como representante fundamental del humorismo, y cuando dejase de hacerlo continuarían «sus discípulos, A. R. Bonnat, y A. Sánchez Carrere» (Mogin-Martin, 2000: 43).

³ Por ejemplo, las conversaciones con Xaudaró en las páginas 63 y 89 de la edición de 1905.

la edición de 1917, por ejemplo, queda suprimida una mención del zar de Rusia, o se sustituye el nombre de Vital Aza por el del más contemporáneo José María Carretero Novillo (más conocido como *El Caballero Audaz*);⁴ incluso queda constancia del cambio de domicilio del propio Pérez Zúñiga.⁵ Por lo demás, en la edición de 1917 desaparece la dedicatoria a los hermanos Quintero, y se reemplaza sistemáticamente y con pocas excepciones el apellido Xaudaró por el nombre de pila del mismo dibujante, Joaquín, quizá como consecuencia de la eliminación de los dibujos.

En los años cincuenta *Seis días fuera del mundo* se publicó de nuevo como el número 14 de la colección «Escritores célebres» de la editorial madrileña Dólar; el mismo volumen incluía las narraciones del mismo autor tituladas *La tenacilla de oro* y *Los hígados*, que no se anunciaban en cubierta ni en portada. El texto de esta edición de quiosco es el mismo que el de «La Novela Corta».

3. Wells en las gafas deformantes de Pérez Zúñiga⁶

Seis días fuera del mundo no es sólo ni primeramente un disparate: antes que nada es una parodia de la novela de Herbert George Wells *First Men on the Moon*. El periodista Vicente Vera⁷ la tradujo al español como *Los primeros hombres en la Luna*, y su versión había sido publicada aquel mismo 1905 por La Vida Literaria, editorial barcelonesa de Toribio Tabernés, quien en poco más de un lustro llegó a dar a la imprenta 15 títulos del escritor inglés (Parrinder / Partington, 2005: 239). La novedad bibliográfica no tardó en ser reseñada:

Vells [*sic*] es ya demasiado popular en España para que sea necesario darle á conocer: es el Julio Verne del día; pero en un estilo más fantástico, más

⁴ Compárense las páginas 95 y 31 de la primera y segunda edición, respectivamente.

⁵ Desde la calle Fúcar a la de Fuencarral: compárense las páginas 103 y 34 de la primera y segunda edición, respectivamente.

⁶ En 1911 escribía el crítico José Francés que los libros de Pérez Zúñiga «dan la sensación de que las gafas del autor son como esos espejos cóncavos y convexos que reflejan grotescas las cosas más bellas y las figuras más perfectas» (1911: 709).

⁷ Vicente Vera (1855-1934), doctor en ciencias, fue catedrático del Instituto San Isidro, redactor de *El Imparcial* entre 1900 y 1917 y de *El Sol* en 1930 (Lázaro, 2004: 58). Para los lectores de ciencia ficción, sin embargo, Vera será más recordado como el autor de una divertida fantasía titulada «El periodismo dentro de cien años».

humorístico y, en una palabra, más complejo. Esta obra es, entre las suyas, una de las que más se han traducido y editado en todos los países. La traducción española ofrece una particularidad que rara vez suelen presentar las obras extranjeras publicadas por nuestras empresas editoriales. El traductor es un escritor de nombradía y muy indicado, por su competencia especial, para traducir obras de esa índole [sic]⁸.

Ese mismo año se publicaron traducciones al español de no menos de 7 obras de Wells, entre ellas *El hombre invisible*, *La visita maravillosa* o *El alimento de los dioses*, y marca por lo tanto un primer momento de entusiasmo en la recepción española de las obras fantásticas del autor inglés⁹.

El argumento de *Los primeros hombres en la Luna* es conocido, por lo que no vamos a hacer aquí más que una síntesis muy sucinta, a objeto de mostrar el parecido de su contrafacta hispánica. La historia comienza cuando Mr Bedford, un escritor —o mejor dicho, un empresario metido a dramaturgo—, encuentra al excéntrico inventor Cavor, que está a punto de hacer un gran descubrimiento, el descubrimiento de una sustancia «transparente» a la gravitación: la cavorita. Gracias a esta sustancia ambos construyen un aparato esférico (poliédrico, más exactamente) con el que viajan a la Luna. Allí descubren una civilización subterránea de criaturas multiformes, con una especialización del trabajo que llega a condicionar el aspecto físico de cada individuo. Una serie de desafortunados malentendidos les conduce a intentar la huida, algo que sólo conseguirá el protagonista: Cavor se queda en la Luna desde donde envía a la Tierra, por medio de ondas de radio, nuevas descripciones de la geografía y de la sociedad lunar, hasta que los selenitas lo descubren e impiden ulteriores transmisiones, temerosos de que lleguen nuevos humanos.

Pérez Zúñiga mantiene en su parodia lo fundamental de esta trama y muchos ingredientes narrativos, aunque desdobra su escenario en dos cuerpos celestes, la Luna y Venus. La diferencia más conspicua es que, en la novela

⁸ *Nuevo Mundo*, n° 586, 30 de marzo de 1905, p. 23. En 1902, una nota anónima en *La Lectura. Revista de ciencias y de artes* daba algunas informaciones biográficas de urgencia sobre el novelista inglés, y ya aludía al argumento de *Los primeros hombres en la Luna* (1902, vol. I, pp. 368-369).

⁹ Para ediciones posteriores de la misma obra, véase Lázaro, 2004: 51 y 222; para la recepción de Wells en España, Parrinder / Partington, 2005.

española, el inventor no permanece con los selenitas, sino que fallece de una aparatosa enfermedad. Los paralelismos, no obstante, abundan. Un «estampido» y una «sacudida» acompañan el despegue en las dos novelas, si bien esta última era más violenta en una que en la otra (Pérez Zúñiga, 1905: 20; Wells, 1905: 31 y 58). En ambas novelas el personaje escritor hace amago de apearse, y en ambas es demasiado tarde: la aeronave ya está en marcha. Pérez Zúñiga equipa a sus personajes con artículos inspirados en la novela de Wells, y ni siquiera olvida el detalle del periódico atrasado. Cuando deambulan sedientos por la Luna, los personajes de una y otra novela ingieren un producto de origen vegetal que les hace delirar. A diferencia del Dr Cavor, don Pompeyo no retransmite desde la Luna, pero como sabemos puede comunicarse con la Tierra en cualquier momento gracias a un aparato de su invención. Ambos inventores legan a sus acompañantes una nota manuscrita. En *Seis días fuera del mundo*, Xaudaró recibe el encargo de buscar a un astrónomo que podría equivaler estructuralmente al Julius Wendigee de la novela de Wells. A ambos protagonistas, en fin, los esperan en la Tierra los acreedores.

Por si a pesar de todas estas semejanzas la novela de Wells todavía no fuera reconocible, el personaje Pérez Zúñiga hace mención explícita de aquella, y establece una comparación entre sus propias experiencias y las leídas. Ya en las primeras páginas de la narración le reprocha a don Pompeyo el mimetismo respecto del modelo inglés:

—[...] Acaso ha leído usted la novela de Wells *Los primeros hombres en la Luna*, y pretende usted imitar á sus protagonistas.

—¡Qué disparate! Wells se elevó dentro de una esfera de vidrio provista de cortinas de cavorita, y esto es un mecanismo secreto de mi invención (1905: 13-14).

La salida de Pompeyo Marrón es cómica en su propia ingenuidad, y por supuesto no hace más que admitir la dependencia. También el paisaje lunar que describe Pérez Zúñiga (1905: 43) es una réplica del de Wells: tras alunizar, el armario se encuentra cubierto de hielo —se recordará que en la novela inglesa, los viajeros llegan cuando todavía impera la gélida noche lunar—, aunque el

terreno ya está cubierto por una vegetación muy similar a la descrita en *Los primeros hombres en la Luna*. El escritor madrileño juega de nuevo a *verificar* lo imaginado por Wells:

Estoy de acuerdo con Wells en que allí hay volcanes apagados, desiertos de lava, inmensos ventisqueros de ácido carbónico sólido ó de aire congelado [...] También estuvo acertado Wells al consignar que en nuestro apreciable y pálido satélite hay plantas de hojas agudas y carnosas que apenas son sembradas crecen rápidamente, haciéndose gigantescas á los pocos minutos. (1905: 44-45)

No deja de haber, sin embargo, algunas divergencias —llamativas, incluso—, como es el hecho de que en la Luna que visita Pérez Zúñiga no haya rastro del oro que tanto empleaban los selenitas de Wells: «Yo puedo afirmar que maldito si tropecé con un triste centén ni con un miserable guardapelo» (1905: 45). También queda el viajero madrileño bastante insatisfecho de su trato con los selenitas, tema que trataba en los párrafos iniciales del quinto capítulo, suprimidos en la edición de 1917:

Indudablemente Wells y Cavor fueron más afortunados que yo, pues, según ellos cuentan, los selenitas que encontraron tuvieron la amabilidad de ofrecerles unos peroles con ciertas [*sic*] masa blanda grisácea que tenía el sabor del chantillí.

¡Quién hubiera podido paladear tan excelente artículo de confitería! (1905: 57)

Si bien los selenitas de Pérez Zúñiga salen mal parados de la comparación, sus venustianos sí guardan alguna semejanza, en base a su morfología teratológica, con los extraterrestres de *Los primeros hombres en la Luna*, y aquéllos caen bajo las balas con la misma pasmosa facilidad con que éstos ceden a los golpes de Mr Bedford.

La parodia, escribió Carlos Serrano (1996: 30), «parece regirse por una ley de la fragmentación, que aísla algunas grandes escenas»; aquí no se trata tanto de escenas como de un conjunto limitado de elementos diegéticos, suficientes para mantener a lo largo de la narración el reconocimiento imprescindible del texto parodiado.

Una referencia común al texto original y a su contrahechura es la de Camille Flammarion, de cuya *Astronomie populaire* (1880: 195 y ss.) procede el paisaje lunar que encuentran los personajes de Wells, y de quien don Pompeyo Marrón poseía varios libros (1905: 17).¹⁰ En España, las obras de Flammarion se tradujeron repetidamente desde 1866 (Santiáñez-Tió, 1995: 9-10), y no es difícil encontrar su rastro en otros títulos peninsulares pioneros del género, por ejemplo en el todavía decimonónico y bastante averiado viaje a Júpiter de Enrique Bendito (1899: 25 y 28), quien no sólo menciona a Flammarion, sino que se anticipa a Wells en la concepción de un aislante absoluto capaz de eludir la propia fuerza de la gravedad. Por último, los movimientos de la banqueta selenita le recuerdan a Pérez Zúñiga las «comedias de magia» (1905: 55), en las que se animaban objetos mecánicamente o mediante efectos lumínicos, mientras que en la edición de 1917 la comparación intermedial se establece sobre las «películas de magia» (18): ambos géneros llegan a confundirse —el segundo está en deuda con el primero—, y ambos habían incidido ya en el tema del viaje a la Luna (Gómez Alonso, 2002: 105).¹¹

4. Carnaval en el espacio

Los juegos de palabras son una característica reconocible no ya del estilo personal de Pérez Zúñiga, sino de aquella norma inmutable que gozaba del consenso de autores y lectores en *Madrid Cómico* y otras publicaciones festivas de la época, y que «correspondía seguramente a la demanda del público» (Mogin-Martin, 2000: 131).¹² Ahora bien, en *Seis días fuera del mundo* ni la elección de la banqueta, ni el jamón, ni los venusianos, ni muchos de los

¹⁰ El propio nombre de este personaje guarda una cierta semejanza fonética con el del astrónomo francés. Don Pompeyo también lleva entre sus ropas —síntoma de desequilibrio— un retrato de Emilia Pardo Bazán (1917: 24). El inglés Cavor, sin embargo, no había leído ni siquiera a Shakespeare, y tampoco parecía conocer *De la Terre à la Lune* (1865), de Jules Verne (Wells, 1905: 57 y 43).

¹¹ El cinematógrafo llegó a Madrid en mayo de 1896, y para 1905 el turolese Segundo de Chomón ya había rodado con la técnica del paso de la manivela. *Le voyage dans la Lune*, que los hermanos Méliès habían producido en 1902, se estrenó oficialmente en Madrid el 15 de enero de 1903 en el Circo Price, aunque una semana antes había podido verse en pase privado con asistencia de la familia real; desde el 5 de febrero estuvo también en el teatro Barbieri de la capital (Martínez Lasierra, 1992: 57 y 90), por lo que es posible que Pérez Zúñiga la hubiera visto antes de redactar la novela.

¹² Otras características de ese código habrían sido, según Jean-François Botrel (1989: 88 y *passim*), la construcción deslavazada e incoherente (*coq-à-l'âne*) o el apoliticismo.

elementos con los que se construye la narración son producto de un juego de palabras (aunque pueden dar lugar a alguno mediada ya la historia, como es el caso del armario de luna). Al contrario, son elementos escogidos con un propósito específico, consciente o inconscientemente, aplicando a machamartillo sobre el argumento original una lógica antagónica y carnavalesca: las impresionantes instalaciones de Cavor se transforman en una barraca de feria, la esfera se torna un armario de luna, las cajas de provisiones se reducen a dos jamones y algunas latas de conservas, los sofisticados selenitas son suplantados por una banquetta, y el siniestro final de Cavor queda en un vulgar —aunque deletéreo— ataque de estreñimiento. Si la ausencia de necesidades corporales caracterizaba gran parte del viaje espacial de Wells (1905: 71, 242), el de Pérez Zúñiga se caracteriza por la perentoriedad de esas mismas funciones. Su novela comparte el rasgo esencial del realismo grotesco definido por Bajtin: «la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto» (1987: 24). Sin embargo, esta transformación prosaica es en *Seis días fuera del mundo* más negativa que positiva, más cervantina que rabelaisiana (Bajtin, 1987: 27).¹³

La parodia no implica necesariamente animadversión hacia la obra parodiada.¹⁴ *Seis días fuera del mundo* es una de esas parodias que, como escribiera Carlos Serrano (1996: 33), no apuntan a la trascendencia: «Su territorio es lo inmediato, lo terrenal, lo inconsistente acaso, que se opone, fugazmente y sin más intención que la de divertir, a la gravedad supuesta del tema inicial». Ello no excluye que entre sus motivaciones pudiera pesar algo tan consistente y grave como el éxito comercial del hipotexto, que el hipertexto seguramente apetecía, lo que no puede extrañarnos, pues son muchas las parodias que responden a una estrategia comercial calculada.¹⁵ Pérez Zúñiga, en concreto, pertenecía a una categoría socioprofesional bien definida que se prodigaba en almanaques, periódicos satíricos, prensa gráfica, zarzuelas y

¹³ Quizá no es casual que Pérez Zúñiga escribiera esta novela entre los festejos del tercer centenario del *Quijote*.

¹⁴ «Auch die Kritik am Original hat man zur notwendigen Bedingung der Parodie erklärt. Solche Generalisierungen sind unhistorisch» (Karrer, 1977: 38) Véase también Hutcheon (2000: 77 y 103) y, para las parodias teatrales, Íñiguez Barrena (1999: 81-82).

¹⁵ «Schließlich kann die kritische oder komische Zielsetzung, die Bezeichnung 'Parodie', eine Nachahmung verdecken, die sich dem Verkaufserfolg eines Originals anschließt» (Karrer, 1977: 45).

teatro por horas (Yxart, 1896: 96), y que con frecuencia vio en la parodia una forma socorrida de mantener el ritmo de producción.¹⁶ Para que tal recurso arrojara beneficios, era imprescindible reescribir y comentar los productos culturales más destacados,¹⁷ algo en lo que Pérez Zúñiga tenía sobrada experiencia. Su *Camelario zaragatono* (1903) parodiaba los muy populares calendarios zaragozanos, *La romería del halcón* (1894)¹⁸ hacía lo propio con una de las zarzuelas más recordadas, y los mismos *Viajes morrocotudos en busca del "trifinus melancólicus"* no eran otra cosa que una caricatura de *Le tour du monde en quatre-vingt jours* de Verne (1873), *twist-ending* incluido. El hecho de que en 1905 la emprendiera con una novela de Wells da una idea del grado de reconocimiento que este autor había conseguido en España. José-Carlos Mainer (1989: 125) señala que la temprana aclimatación de obras de Wells en España produjo un cambio en las expectativas del público nacional a finales de siglo; Carlos Mendizábal, que en 1909 publicó una continuación de *The Time Machine*, escribía al frente de su novela: «yo creo que todo el mundo que lee, ha leído las obras» fundamentales de H. G. Wells (Mainer, 1989: 134). No obstante, el hecho de que Pérez Zúñiga haga mención expresa del texto parodiado también podría implicar que éste, a pesar de ser popular, no lo era tanto como para ser reconocido sin ayuda.

¹⁶ El semanario *Madrid Cómico* y la primera Sociedad de Autores Españoles fueron las empresas que dieron visibilidad a este grupo en cuanto tal. Pérez Zúñiga colaboró en *Madrid Cómico* desde los años 1880; en esa revista se publicaron multitud de parodias en prosa y verso (Íñiguez Barrena, 1999: 100). También, por cierto, algunas fantasías científicas: fue en *Madrid Cómico* donde se publicó en 1901 la traducción española de *Looking Backward*, la célebre utopía de Samuel Bellamy (Santiáñez-Tiό, 1995: 10); entre el 5 de marzo y el 16 de abril de 1910 pudo leerse en el mismo medio la narración secuencial «Un viaje al cometa Hal'ley, con todas las de la ley», por González Pastor y Karikato; el 24 de febrero de 1912 acogió el breve relato de Rafael Salazar Alonso titulado «Cosas del otro mundo», en el que un inventor fallece y su alma visita los planetas en su camino al cielo, que resultan ser iguales a la Tierra: el planeta Babia, en concreto, es «una especie de España con sus tierras y todo», y en el que hay corridas de toros y turno de partidos. En cuanto a la Sociedad de Autores Españoles, es de obligada consulta el artículo de Raquel Sánchez García (2002).

¹⁷ «Sometimes the work parodied is a laughable, pretentious one that begs deflating; but even more often it is very successful works that inspire parodies» (Hutcheon, 2000: 76).

¹⁸ Pérez Zúñiga la escribió en colaboración con Enrique López Marín y Luis Gabaldón, y la firmó con su pseudónimo habitual de *Artagnan*; al parecer, apenas tuvo éxito (Íñiguez Barrena, 1999: 91).

5. La consolidación de la ley

La parodia surte efecto porque existe una clave que es anterior a la lectura, necesaria para el efecto cómico, y que consiste en una serie de supuestos que el autor considera hegemónicos; dicho de otro modo: para que la parodia funcione, «es preciso que el espectador o lector se encuentre del lado del texto paródico y no del parodiado» (Pozuelo Yvancos, 2000: 13). Para Linda Hutcheon (1981: 151), la comprensión de la parodia «présume une certaine homologie de valeurs institutionnalisées, [...] condition que Kristeva appelle la consolidation de la loi».¹⁹ Digamos en todo caso que, con independencia de que esos valores estén institucionalizados o no, el texto paródico ejerce sobre su lector una forma sibilina de violencia: ofrece risa y sentido a condición de que el lector asuma los prejuicios del autor.

En el caso que nos ocupa, esa ley consolidada implica la miseria de la ciencia española,²⁰ la presencia habitual y sobreentendida de elementos religiosos,²¹ la imposibilidad de una sexualidad desinhibida y gratificante.²² Pero también un indudable conformismo, una resignación castiza que se niega a aceptar mundos más perfectos que la muy imperfecta realidad española, una actitud aguafiestas no exenta de suficiencia, como si la hispanización del

¹⁹ La misma autora ha afirmado en otro lugar que, en la metaficción contemporánea, «parody is frequently joined to manipulative narrative voices, overtly addressing an inscribed receiver, or covertly maneuvering the reader into a desired position from which intended meaning (recognition and then interpretation of parody, for example) can be allowed to appear, as if in anamorphic form» (Hutcheon, 2000: 86; énfasis nuestro). Hutcheon aplica en su análisis de la parodia lo que Wayne C. Booth, a propósito de la ironía, denominó «amiable communities» entre el autor inferido y sus lectores: toda ironía construye una comunidad de creyentes —escribe Booth—, pero también castiga al mal lector con la exclusión (1974: 28-29).

²⁰ «Inventor y mártir» era el título que ostentaba la tarjeta de visita de don Pompeyo Marrón, quien vivía en un solar de la calle Ayala, en una vieja caseta del *pimpampum* (Pérez Zúñiga, 1905: 16).

²¹ Antes de entregar su alma, Marrón se confiesa con el escritor (Pérez Zúñiga, 1905: 71); su cadáver recibe improvisadas (pero imprescindibles) exequias (75-76). Más adelante, antes de caer en Venus, Pérez Zúñiga se encomienda (no sin ironía) a San Cayo (91), y es nada menos que la divina Providencia (*ex machina*) la que le inspira el manejo de los resortes del aparato (92) y lo salva de estrellarse en su regreso a la Tierra (145). En la primera edición (26-28) también se podía encontrar una formulación cómicamente hiperbólica de las alabanzas al Señor de la Creación que Flammarion había convertido en tópico.

²² Los goces del amor, concluye el viajero, son «un verdadero mito, un infundio imperdonable de los soñadores terrestres» (Pérez Zúñiga, 1905: 134).

argumento desvelara una verdad profunda que a Wells se le hubiera pasado por alto.²³

Las tramas alienígenas de la ciencia ficción se han puesto en relación con el deseo de dar un suplemento de sentido a la banalidad de la existencia humana.²⁴ Y sin embargo, los seres que Pérez Zúñiga encuentra en su viaje no hacen más que reforzar esa sensación de banalidad: ir a la Luna y descubrir simples banquetas; surcar el espacio y ser importunado por los prestamistas; viajar a Venus y, en lugar de gozar de diosas Afroditas, pasar la tarde durmiendo junto a una matrona que da el pecho a su retoño, un pecho que para colmo parece una berenjena cocida (1905: 135): el pesimismo de Pérez Zúñiga invita, en fin, a renegar de la ciencia y sus inventos, un lugar común bastante frecuentado por los literatos profesionales que en aquellos albores del siglo XX coquetearon con la ciencia ficción.

²³ Reencontramos así en esta y en otras obras de Pérez Zúñiga, particularmente en los *Viajes morrocotudos*, esa «España satisfecha consigo misma» que Antonio Valencia (1962: 15-16) entreveía en el género chico.

²⁴ «The energy of the alien comes from human subjects' constant desire for a meaning-giving supplement, some new thing that can be recognized and yet be free of the banality of human social existence» (Csicsery-Ronay, 2007: 3).

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTIN, Mijail (1987): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid: Alianza Editorial.
- BENDITO, Enrique (1899): *Un viaje á Júpiter*, Valladolid: Imprenta, Librería y Encuadernación de Jorge Montero.
- BOOTH, Wayne C. (1974): *A Rhetoric of Irony*, Chicago/London: The University of Chicago Press.
- BOTREL, Jean-François (1989): «Le parti-pris d'en rire. L'exemple de *Madrid Cómico* (1883-1897)», en Jean-François Botrel (ed.): *Le discours de la presse*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes 2, 1989, pp. 85-92.
- CSICSERY-RONAY JR., Istvan (2007): «Some Things We Know about Aliens», en *The Yearbook of English Studies*, núm. 37.2, pp. 1-23.
- FLAMMARION, Camille (1880): *Astronomie populaire: description générale du ciel*, Paris: C. Marpon/E. Flammarion.
- FRANCÉS, José (1911): «Maestros de alegría. Los modernos humoristas españoles», en *Por esos mundos*, núm. 201, pp. 697-712.
- GÓMEZ ALONSO, Rafael (2002): «La comedia de magia como precedente del espectáculo fílmico», en *Historia y comunicación social*, núm. 7, pp. 89-107.
- HUTCHEON, Linda (1981): «Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie», en *Poétique*, núm. 46, pp. 140-155.
- (2000 [1985]): *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana/Chicago: University of Illinois Press.
- ÍÑIGUEZ BARRENA, Francisca (1999): *La parodia teatral en España: (1868-1914)*, [Sevilla]: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.
- JONES, Gwyneth (2003): «The Icons of Science Fiction», en Edward James y Farah Mendlesohn (eds.): *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge et al.: Cambridge University Press, pp. 163-173.
- KARRER, Wolfgang (1977): *Parodie, Travestie, Pastiche*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- LÁZARO, Alberto (2004): *H. G. Wells en España: Estudio de los expedientes de censura (1939-1978)*, Madrid: Editorial Verbum.

- MAINER, José-Carlos (1989): *Letras aragonesas (siglos XIX y XX)*, Zaragoza: Oroel.
- MARTÍNEZ LASIERRA, Josefina (1992): *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid 1896-1920*, Madrid: Filmoteca Española.
- MOGIN-MARTIN, Roselyne (2000): *La Novela Corta*, Madrid: CSIC.
- PARRINDER, Patrick y John S. PARTINGTON (eds.) (2005): *The Reception of H. G. Wells in Europe*, London/New York: Thoemmes Continuum.
- PÉREZ ZÚÑIGA, Juan (1894): «Autores cómicos (Perfiles)», en *El Liberal*, núm. 5.271, 10 de marzo de 1894, pp. 1-2.
- (1905): *Seis días fuera del mundo (Viaje involuntario)*, Madrid: Imp. de hijos de M. G. Hernández.
- (1917): *Seis días fuera del mundo (Viaje involuntario)*, Madrid: La Novela Corta.
- POZUELO YVANCOS, José María (2000): «Parodiar, rev(b)elar», en *Exemplaria*, núm. 4, pp. 1-18.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel (2002): «La Sociedad de Autores Españoles (1899-1932)», en *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia contemporánea*, núm. 15, pp. 205-228.
- SANTIÁÑEZ-TIÓ, Nil (1995): *De la Luna a Mecnópolis. Antología de la ciencia ficción española (1832-1913)*, Barcelona: Quaderns Crema.
- SERRANO, Carlos (1996): *Carnaval en noviembre. Parodias teatrales españolas de Don Juan Tenorio*, Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- VALENCIA, Antonio (ed.) (1962): *El género chico (Antología de textos completos)*, Madrid: Taurus.
- WELLS, H. J. [sic] (1905): *Los primeros hombres en la Luna*, Barcelona: La Vida Literaria.
- YXART, José (1896): *El arte escénico en España*, II, Barcelona: Imprenta de «La Vanguardia».