



**Miguel Salabert**

**Julio Verne**

**ese desconocido**



Admirada por escritores como Tolstoi, Turgueniev y Saint-Exupéry, llevada al cine en repetidas ocasiones y estudiada por críticos de la talla de Roland Barthes o Michel Foucault, la obra de Julio Verne suele ser encasillada como «literatura de evasión» o «relatos para adolescentes», interpretación enmascaradora del riquísimo mundo poético y simbólico que subyace a una lectura lineal de sus textos. Guiado por el propósito de mostrar las claves ocultas del gran novelista francés, Miguel Salabert expone los rasgos más destacados de la peripecia vital de Julio Verne (1828-1905): sus primeras tentativas teatrales, la gestación del vasto proyecto de la serie de «Viajes extraordinarios», su consagración como novelista, y las ideas anarquizantes y socialistas que incorpora a sus últimas obras.

*Julio Verne, ese desconocido* perfila la figura de un defensor exaltado de la libertad individual y de un escritor dotado de una fecundidad inagotable y un prodigioso talento narrativo.



Miguel Salabert

# Julio Verne, ese desconocido

ePub r1.0

3L1M4514502.05.16

---

más libros en [epubgratis.org](http://epubgratis.org)

---

Título original: *Julio Verne, ese desconocido*

Miguel Salabert, 1974

Diseño de cubierta: trifidus

Editor digital: trifidus

ePub base r1.2

# Introducción

Avenir souvenir nuances si légères Au feu de ce qui fut brûlé ce qui sera

LOUIS ARAGÓN

## ¿Qué es de Jules Verne?

«Me siento el más desconocido de los hombres», confesaba Verne en los últimos años de su vida, consciente ya de que su celebridad universal se basaba en un malentendido, en una interpretación tan superficial como errónea de su obra.

Esta interpretación ha subsistido hasta hoy, y a ella hay que atribuir la imagen estereotipada y convencional que ha hecho de Verne «el profeta de la ciencia», «el anticipador, el divulgador, el educador de la juventud». Sabido es que los tópicos tienen siete vidas. Los que con la fidelidad de un tatuaje han acompañado siempre a Verne, han compartido la perennidad de su obra, esa gran saga moderna reducida por la pereza mental y por la inercia de la memoria a una serie de aventuras para los niños. Son esos tópicos los que han impedido el acceso —o el regreso— del lector adulto a una obra cuya profundidad y significación sólo muy recientemente han comenzado a ser desveladas.

Nada puede ilustrar mejor esto que lo ocurrido en España con motivo de la conmemoración, en 1978, del ciento cincuenta aniversario del nacimiento de Jules Verne. Tal conmemoración suscitó una verdadera catarata de «homenajes» —en forma de artículos, conferencias, emisiones de Radio y Televisión— a la memoria del gran creador bretón. Pues bien, como cabía esperar y desesperar, el denominador común de todas esas manifestaciones fue la pereza mental, la tópica reincidencia en la exclusiva y estereotipada imagen de Verne como el anticipador a ultranza, como «el profeta de la ciencia».

Muy otro signo revistió la conmemoración del aniversario en Francia, donde la ya abundante labor de investigación sobre el autor, iniciada hace unos pocos años tan sólo, se vio enriquecida con valiosas exposiciones y numerosas aportaciones críticas, coincidentes en confirmar la legítima adscripción de Verne al ámbito de la pura literatura, si bien con un lugar muy específico en ella.

Nada de esto se ha reflejado aquí, donde la imagen de Verne continúa anclada a esos tópicos inamovibles. Requerido para algunas de esas manifestaciones de homenaje, pude comprobar la sorpresa que en los entrevistadores de RTVE causaba mi tentativa de sustraer a Verne del estrecho y prefabricado marco en que lo alojaban sus preguntas. Pude observar también la escandalizada expresión de los aficionados al género de la ciencia-ficción, convocados por una sociedad cultural madrileña a un ciclo de conferencias en homenaje a Verne, al oírme decir que el autor de los *Viajes Extraordinarios* tenía muy poco que ver con ese género (infraliterario en la mayoría de sus materializaciones), más allá de la obligada referencia histórica en cuanto a sus orígenes o precedentes.

Como tales afirmaciones rompían los esquemas —basados, además, en el desconocimiento de la totalidad de una obra en la que son numerosas las novelas que poco o nada tienen que ver con la anticipación científica— cabe dudar que pudiera verse en aquellas otra cosa que una caída mía en la tentación de la paradoja.

«Hacía falta mucha ignorancia e ingenuidad —dice Michel Serres— para calificar esta obra como de ciencia-ficción. El autor estaba más bien en retraso sobre la historia, pero la crítica literaria no está obligada a conocer la historia de la ciencia»<sup>[1]</sup>.

Añade Serres que el contenido «científico» de los relatos de Verne estaba ya generalmente superado por la ciencia en el momento de la aparición de los mismos. Y ello es lógico, si se tiene en cuenta que las fuentes de información utilizadas por Verne eran meros textos de divulgación. Obvio es decir que la divulgación va siempre muy a remolque, en el tiempo, de la investigación.

Es verdaderamente singular el destino literario de Verne. A muchas obras literarias les ocurre

sufrir eclipses parciales tras la desaparición de sus autores. Durante un tiempo se subsumen en el olvido, desaparecen, como el Guadiana, para emerger años después con el aroma con que salen los viejos vinos de sus milésimas privilegiadas. Pero el «caso Verne» es excepcional. Verne nunca ha desaparecido. A la cabeza de los escritores franceses por el número de traducciones, según la UNESCO, sus obras han continuado siendo reeditadas en todo el mundo. Y sin embargo, se diría que ha permanecido preso de un encantamiento, como un mago Merlín. Pero a diferencia de éste, su morada no ha conocido la transparencia de una casa de cristal, sino que se ha guarecido en la opacidad de la mera lectura literal. El continente ha ocultado el contenido. El género literario adoptado por Verne, el relato de aventuras, ha enmascarado el mundo poético y simbólico subyacente a la lectura literal. Y reducir al gran mitólogo que es Verne a un escritor de aventuras es como limitarse a leer en «Moby Dick» el relato de la persecución de una ballena.

Es sorprendente que tal malentendido haya podido producirse, y, más aún, mantenerse incólume durante tanto tiempo. Pues que una novelística catalogada como una obra de «anticipación» haya sobrevivido poderosamente a la superación por la ciencia y la técnica de las previsiones y «profecías» en ella contenidas, habría debido bastar para llamar la atención sobre la naturaleza contingente y accesorio en dicha obra de estos aspectos, e inducir a buscar en otras razones el fundamento de tal supervivencia. Razones que pueden ser halladas en el valor poético transcendente de la obra. En efecto, la mágica fascinación que produce la lectura de cualquiera de la veintena de obras maestras que debemos al enigmático autor de esta epopeya moderna que son los *Viajes Extraordinarios* y hubiera debido disipar, si no impedir, tan extraña e injusta miopía hacia un autor que se inscribe entre los grandes pilares de lo imaginario.

Tampoco bastó a liberar la obra verniana de su «encantamiento» el formidable coro admirativo integrado por autores como Gautier, Tolstoi, Turgueniev, Gorki, Raymond Roussel, Alfred Jarry, Paul Claudel, Mauriac, Cendrars, Saint-Exupéry, Jean Giono, Kipling, Georges Neveux, Claude Roy... Más adelante citaremos algunos de estos testimonios. Anticipemos aquí tan sólo dos, muy significativos por la altura a la que sitúan a Jules Verne, sin por ello llegar a la exaltación de Roussel, que veía en Verne al genio más grande de todos los siglos. Son los testimonios de Giorgio de Chirico y de Le Clezio. Dice el primero: «Jules Verne ha sido para mí el autor francés que con Arthur Rimbaud y Guillaume Apollinaire me ha dado las alegrías más profundas». Y Le Clezio: «Estas escenas (las de las obras de Verne) son para mí tan importantes como los mitos, como las imágenes de la poesía homérica».

Ni bastó tampoco la influencia ejercida por Verne en autores como Villiers de L'Isle Adam, Huysmans, Rimbaud, Alfred Jarry... Ni el brillante estudio de Michel Butor, que hace ya mucho tiempo entronizó a Verne en el museo de lo imaginario, en la elevada compañía de Baudelaire, Poe, Víctor Hugo, William Blake, Lautreamont...

Ha sido necesaria la varita mágica de ese hada francesa, la moda, para despertar a la Bella Durmiente. La aproximación tangencial a Verne de dos de los grandes mandarines de los años 70, Roland Barthes y Michel Foucault, ha contribuido decisivamente al descubrimiento de Verne por el público y por los críticos estructuralistas que siguen a aquéllos. Con lo que se han creado las condiciones de un «boom». Verne, que se manifiesta ya en el agotamiento de las elevadas tiradas del «Livre de Poche» y en la reciente reedición en facsímil de las bellísimas y lujosas ediciones de Hetzel<sup>[2]</sup>.

La aportación de la crítica estructuralista ha elevado ciertamente el nivel de lectura de la obra verniana. Pero, a su vez, amenaza someterla a una nueva reducción. Interpretarla exclusivamente, como han hecho Barthes, Michel Serres y otros estructuralistas, en función de códigos y subcódigos temáticos, de arquetipos míticos y culturales, de sistemas de signos y referencias, es mutilarla, y no le falta razón a Jean Chesneaux al decir que estas tentativas

abocan a vaciar la obra de su especificidad<sup>[3]</sup>. Y a sustraerla si no a desvincularla de la historia de su tiempo, en la que se halla tan profundamente inmersa. Ninguna otra obra literaria ha reflejado tan planetariamente la historia de la época como los *Viajes Extraordinarios*.

Esta multiplicidad de enfoques e interpretaciones patentiza la riqueza proliferante de una obra, portadora de un universo muy complejo, cuya comprensión postula una lectura pluridimensional.

Empecemos por la «lectura» convencional del Verne convencional.

«Hacia la inmortalidad y la eterna juventud».

La inscripción que así reza en la lápida de la tumba de Jules Verne, en el cementerio de La Madeleine de Amiens, es una clarividente afirmación de fe. Jules Verne sigue siendo joven. Su obra continúa deleitando a los jóvenes y a los adultos que aún la leen, pese a la conspiración del silencio en torno a su nombre, en la que se han concertado los historiadores de la literatura. No importa que Jules Verne sea el autor francés más traducido. Es de buen tono ignorarlo en las historias de la literatura, o, cuando menos, concederle una o dos líneas en las que un vago elogio no acierta a encubrir el desdén.

Se le ha relegado al desván de la literatura infantil, que, como es sabido, no tiene sitio en la literatura «seria». ¿Jules Verne? Un recuerdo de la infancia, de la adolescencia. Un vulgarizador. Un precursor de la anticipación científica.

Un vulgarizador, un precursor... Cierto. Y de gran talento. Pero por sí solos, estos aspectos no bastan a explicar la pervivencia, la juventud sin cesar renaciente de su obra. Se diría que su nombre, Verne, de «Vergne», alno, árbol cuyo florecimiento se anticipa a la primavera, ha transmitido su savia etimológica a su obra, que renace con cada primavera, con cada generación.

En efecto, si la obra de Verne fuese exclusivamente una obra de anticipación científica, su nombre no suscitaría hoy más que un recuerdo admirativo y archivado. Nada envejece más que la literatura de anticipación. Una vez rebasada o rechazada por la realidad, por el tiempo, la obra de anticipación queda en vía muerta, y si alguien se asomara a ella sería movido únicamente por la curiosidad de ver cómo se imaginaba el futuro en tal o cual época.

Pero incluso si incurriésemos en el error de no ver en Verne sino un autor de «ciencia-ficción», no tendríamos más remedio que darnos cuenta de que Verne es *diferente*. Basta para ello, echar una ojeada a la moderna literatura de «science-fiction», tan abundante hoy, y, en muchos casos, tan disparatada. La mayoría de los autores del género disparan su imaginación al vacío, a la pura fantasmagoría, sin más armadura «científica» que un vocabulario enrevesado y absurdo, frágil andamiaje de la mixtificación más o menos ingeniosa. La denominación de «ciencia-ficción» aplicada a la mayoría de estas obras es una pura convención. Se trata, simplemente, de un género más de la literatura de evasión.

¡Cuán lejos de esto Verne! El profundo respeto a la ciencia que le animó durante toda su vida le impuso el máximo rigor, aun en sus más audaces concepciones.

En el plano de la divulgación de la ciencia y de la tecnología, Verne no se aparta del racionalismo ni del más sólido realismo. Y cuando lo hace en contadas ocasiones, en obras tales como en *Viaje al centro de la Tierra*, *Aventuras de Héctor Servadac a través del Sistema Solar*, *De la Tierra a la Luna* y *Sens dessus dessous*, etc., es con la finalidad bien definida de situar la fantasía de tales empresas como un marco de ilustración de los conocimientos de su tiempo en materia de astronomía matemática y física, de paleontología, de mineralogía, etc.

La honestidad intelectual de Verne era tan exigente, que al plantearse un problema para el que se reconocía insuficientemente preparado, no dudaba en requerir el auxilio de un experto en la materia, ya fuese su primo Henri Garcet, matemático, ya su hermano Paul, marino, ya sus numerosos amigos científicos.

De su rigor, baste un botón de muestra. Cuenta Pierre Abraham que un físico amigo suyo se

entretuvo, un tanto escéptico, en comprobar en laboratorio el procedimiento utilizado por un personaje de Verne para hacer funcionar un motor. Estupefacto, vio que el motor obedecía al ingenioso procedimiento, nunca utilizado por su alto precio de costo.

Pero, de hecho, poco importa demostrar que Verne se equivocara o no en tal o cual aspecto científico. Los que se han dedicado a ello, persiguiendo la satisfacción de poner en evidencia sus aciertos o desaciertos, abordan tan sólo un aspecto muy parcial de la obra verniana.

Sabido es que cada época se plantea solamente los problemas que puede resolver. Y son los hombres más lúcidos de cada época, los hombres de genio, los que los sacan a luz, los que proyectan al futuro la potencialidad de lo presente, los que marcan los hitos a alcanzar.

Verne es de esta clase de hombres. A Verne le fue dado asistir al impetuoso progreso de la ciencia y de la técnica. Y pudo ver sus inmensas posibilidades. Dejando atrás al científico, al ingeniero, andar con pasos firmes y prudentes, él se adelantó a explorar el terreno de lo probable y de lo posible, a trazar la vía, sembrándola de hipótesis fecundas.

No cabe, pues, exigirle otras responsabilidades que las suyas. De la misión que él se asignó, de la lucidez con que comprendió el sentido y el alcance de su tarea, no cabe ninguna duda. Él lo afirmó explícita y rotundamente en múltiples ocasiones. «Todo lo que un hombre es capaz de imaginar, otros hombres serán capaces de realizarlo».

«Todo lo que de grande se ha realizado ha sido hecho en nombre de esperanzas exageradas». «Todo lo que yo invento, todo lo que yo imagino, quedará siempre más acá de la verdad, porque llegará un momento en que las creaciones de la ciencia superarán a las de la imaginación».

Es evidente, sin embargo, que estas declaraciones deben ser entendidas en el contexto muy parcial de una de las directrices de la obra verniana, por cuanto Verne es, fundamentalmente, un fabulador, un novelista y no un futurólogo<sup>[4]</sup>.

La espectacular confirmación dada por el tiempo a muchas de sus «predicciones» ¿debe explicarse atribuyéndole dones proféticos extraordinarios? No. Verne no tenía dones premonitorios especiales. Su único instrumento era una imaginación fértil cuyo punto de partida fue el estudio, la observación y la curiosidad, ejercitados sobre un trabajo tenaz e infatigable. La suma de conocimientos que muestra en su obra, la asombrosa documentación —más de 25.000 fichas lo atestiguan— en los más variados dominios de la ciencia y de la técnica, tanto más meritoria cuanto que la adquirió como autodidacta —puesto que, oficialmente, había estudiado únicamente leyes— ilustran uno de los rasgos más acusados de su carácter: la voluntad. Una voluntad férrea que, con tremenda laboriosidad, puso al servicio de una idea: escribir la novela de la ciencia, tender un puente entre la ciencia y la literatura. Empresa que, desgraciadamente, no ha tenido los continuadores que merecía, y así el foso que media entre la literatura y la ciencia no ha cesado de ensancharse.

La época le dio una atalaya ideal. En el siglo XIX, el progreso —que entonces se escribía con mayúscula— es un bólido lanzado. Una misma generación asiste al descubrimiento de la electricidad, del automóvil, del avión, de la radio, del submarino, de los tejidos artificiales, del cine... A diferencia de otras épocas, el siglo XIX, sobre todo en su segunda mitad, conjuga armoniosamente la ciencia y la técnica. En efecto, ha habido épocas en que a un alto grado de conocimientos científicos —tómese como ejemplo la antigüedad griega— no ha correspondido un desarrollo parejo de la técnica. La inversa se ha producido también, y ello explica que concepciones geniales como la máquina volante de Leonardo de Vinci, la calculadora de Pascal, etc., se hayan quedado en vía muerta durante siglos, por no permitir el estado de la ciencia de entonces, ni las relaciones sociales de producción, la solución de los problemas que dichas invenciones planteaban para superar el estado de prototipo. En el siglo XIX no acontece así. Si en la primera mitad del mismo, la técnica parece preceder a la ciencia, y ello es incuestionable en algunos dominios tales como la termodinámica, que se enriquece a partir del estudio de las



máquinas de vapor, ideadas y ejecutadas por inventores de escasa o nula formación científica, en la segunda mitad del siglo, investigadores y técnicos se complementan perfectamente. El *homo sapiens* y el *homo faber* realizan una armoniosa síntesis, cuyo elemento motor es el industrialismo.

El capitalismo ascendente arrollaba en su marcha implacable tanto las estructuras sociales como los sucesivos inventos. La ley de la competencia exigía incesantemente la invención de nuevos métodos y materias. De ahí que los inventos se sucedieran vertiginosamente. Baste citar estos datos: en Estados Unidos, se registraron 276 patentes de 1790 a 1800; 25.000 de 1850 a 1860; 235.000 entre 1890 y 1900 y 315.000 entre 1900 y 1910.

Una rápida e incompleta enunciación de los inventos y descubrimientos técnicos realizados durante el período de la vida de Verne, dará idea de esa marcha: telégrafo (1837); caucho vulcanizado (1839); convertidor siderúrgico Bessemer (1855); máquina de coser (1857); primer cable submarino entre Europa y América (1858); horadación del primer pozo petrolífero, en Pennsylvania (1859); fotoimpresión, celuloide y descubrimiento de la asepsia en cirugía (1867); canal de Suez (1869); dinamo (1871); teléfono (1876); fonógrafo (1877); explotación de la energía hidroeléctrica y desfosforilización del hierro (1878); bombilla y tranvía eléctricos (1879); cosechadoras mecánicas (1880); transporte de la energía eléctrica (1881); turbina de vapor (1884); primera travesía del Atlántico por un petrolero y vacuna antirrábica (1885); electrólisis (1887); alternador y transformador eléctricos y motor de gasolina (1888); primer «vuelo» del avión de Ader y primer neumático para ruedas (1890); rayos X, radiofonía y cinematógrafo (1895); dirigibles (1896), ultramicroscopio (1903).

Los avances de la ciencia durante ese mismo período podrían esquematizarse, muy incompletamente, así: síntesis por vez primera de un cuerpo orgánico: la urea (1828); descubrimiento por Faraday de la inducción electromagnética (1831); primer principio de la Termodinámica, enunciado por Mayer (1841); descubrimiento, a través de cálculos matemáticos, de Neptuno, por Leverrier (1846); segundo principio de la Termodinámica, por Clausius (1850); el evolucionismo, con el *Origen de las especies*, de Darwin (1859); análisis espectral, de Kirchhof y Bunsen, que imprime un impulso gigantesco a la astronomía y a la astrofísica (1860); experimentos de Pasteur, que destruyen las teorías de la generación espontánea, la *Introducción a la medicina experimental*, de Claude Bernard y Leyes de la herencia, de Mendel (1861, 65 y 66 respectivamente); *El Capital*, de Marx (1867); ley periódica de los elementos, de Mendeleiev (1869); *El origen del hombre*, de Darwin (1871); descubrimiento de los bacilos de la tuberculosis, por Koch, y del tifus, por Gaffaky (1882 y 84); ondas hertzianas (1888); descubrimiento del radio, por los Curie (1897); teoría de los quanta, de Planck (1899); radiactividad, de Rutherford (1902); teoría de la relatividad restringida de Einstein (1905).

Verne asiste a estas conmociones y se anticipa a muchas de ellas. Desde un presente en marcha, se adelanta a avizorar el futuro previsible y va marcando sus sucesivos jalones. Una de las dimensiones que anticipa con particular vigor a este mundo en movimiento, es la de la velocidad. La curva que va de 1828 a 1905 —el período en que se desarrolla la vida de Verne— es la que media entre los «balbuces» del tren y del avión. Todavía en 1830 había muchos médicos que afirmaban que la velocidad del tren —¡de aquellos trenes que reptaban jadeando penosamente!— dejaría ciegos a los viajeros. No puedo resistir aquí la tentación de citar esta descripción de Michelet, que da una particular profundidad a la perspectiva escogida para mejor situar en el tiempo la vida y la obra del autor de los *Viajes Extraordinarios*. El gran historiador romántico nos relata así su viaje en tren de Londres a Liverpool, una de las primeras líneas ferroviarias:

«Nada puede dar idea de la tremenda velocidad con la que se desarrolla, como en un cuento de hadas, este sorprendente panorama. No corremos, volamos por encima de los campos, de las

rocas, de los pantanos, por puentes suspendidos... ¡Planeamos sobre los abismos!».

Este texto, que requiere hoy de nosotros un esfuerzo de imaginación para situarnos en la óptica de la época, podría ser complementado con una descripción análoga de los primeros vuelos que se efectuaron en los años inmediatamente anteriores y posteriores a la muerte de Verne.

Algunas de las «anticipaciones» de Verne habían cristalizado en realizaciones a su muerte, en 1905; otras deberían esperar aún mucho tiempo. En todo caso, cuando Verne comenzó su obra, en 1863, las realizaciones técnicas podían contarse con los dedos de la mano.

Pero repito que si su obra se redujese a una serie de profecías o previsiones cumplidas o no, carecería de la juventud que tiene a los ciento veinte años de su inicio. Y no es que deba subestimarse este aspecto de su obra, al que se dedicará atención en este libro. No, es, simplemente, que las raíces de la pervivencia verniana hay que buscarlas más profundamente.

La primera de todas reside en el profundo entroncamiento con su tiempo. Esta característica es para un escritor el más seguro pasaporte para la posteridad, a condición, naturalmente, de que sepa ahondar en los rasgos específicos de su época.

Es incuestionable que el estudio del siglo XIX a través de su literatura no puede ignorar a Verne, autor de una vasta obra que reposa en el proyecto de proceder a una descripción sistemática del mundo, a través de los *Viajes a los mundos conocidos y desconocidos* (que tal es el subtítulo de la epopeya verniana).

Profundamente inmerso en su tiempo, Verne expresa aspectos importantísimos de su época, a la vez que se adelanta a la misma, incluso en otros terrenos que en el de la previsión tecnológica, como, por ejemplo, en el de la evolución del arte musical y en el de la «anticipación» política.

Si en su primera época —período que podemos considerar cerrado hacia 1879— Verne comparte la fe ciega de los sansimonianos en el progreso y en el porvenir, la fe en el poder omnímodo del hombre sobre la naturaleza, al correr del tiempo su visión se irá tornando desencantada, amarga, sombría, hasta abocar al horror de las ciudades del Mal, tales como Sthalstadt y Blackland. De la ciencia concebida como una exaltante aventura cognoscitiva y un medio para someter la naturaleza a los fines del hombre, se pasa a una ciencia subordinada a las potencias del dinero, a un instrumento de alienación. Correlativamente, el científico, presentado inicialmente con todos los rasgos del héroe positivo, irá degradándose hasta la inconsciencia o la demencia, o se aislará en un moralismo libertario, a medida que la evolución del capitalismo industrial y financiero lleve a Verne a prever los formidables medios de destrucción que la ciencia pondrá «al servicio» del hombre. Así, las desoladas palabras de Robur, antes de elevarse a la soledad a bordo del *Albatros* y prefiguran con estremecedora intensidad el drama de conciencia de nuestros científicos contemporáneos. La premonición de la bomba atómica, al igual que la de las nefastas ideologías del nazismo y del *apartheid*, se hallan también contenidas en la pesimista visión de la ciencia que caracteriza la segunda época de la obra verniana.

Asimismo, la concepción romántica de la geografía que sirve de marco a los primeros *Viajes Extraordinarios* irá cediendo el paso a una visión más realista, a una concepción geopolítica acorde con el proceso histórico que ve desarrollarse el colonialismo y sus secuelas.

La singularidad de Verne radica en el profundo entroncamiento de su obra a su tiempo, en el hecho de que construye sus visiones del porvenir a partir del presente y no en el ámbito abstracto de la razón, en su profunda inmersión en la corriente de la historia.

Es esta perspectiva la que le llevó a prever que las tres grandes potencias del futuro serían Estados Unidos, Rusia y China, y que Inglaterra, por entonces la primera potencia del mundo con su vasto imperio colonial, no sería sino un apéndice de Estados Unidos.

Es esta perspectiva de la historia la que le induce a exaltar la liberación de los pueblos oprimidos, y a condenar la guerra y la esclavitud —aunque tales concepciones no estén exentas

de aspectos contradictorios, como veremos más adelante—, entre otros rasgos de un espíritu que actualiza su obra. ¡Cuán lejos está Verne de ser un autor de literatura de evasión!

Otro rasgo de modernidad de la obra verniana es la incorporación a la galería de personajes literarios, por vez primera, del ingeniero, del constructor, del científico. Ésta es una de las razones por las que Verne es inmensamente popular en la U.R.S.S., donde sus obras completas alcanzan tiradas fabulosas. Otra de las razones de su popularidad en los países socialistas es la continua exaltación del trabajo y del poder del hombre sobre la naturaleza, poder al que Verne no sustrae ninguna región del Globo:

«... Yo no creo —afirma el doctor Clawbonny, en *Viajes y aventuras del capitán Hatteras*— en las comarcas inhabitables; a fuerza de sacrificios y generación tras generación, el hombre, con los recursos de la ciencia agrícola acabará por fertilizar tales países... Si fuérais a las comarcas célebres de los primeros días del mundo, a los lugares en que se asentaron Tebas, Nínive, Babilonia, a Tos fértiles valles en que moraron nuestros antepasados, os parecería imposible que el hombre haya podido vivir en ellos alguna vez, allí donde hasta la atmósfera se ha viciado desde la desaparición de los hombres. Es la ley general de la Naturaleza que hace insalubres y estériles las comarcas en las que no vivimos o en las que hemos dejado de vivir. Sabedlo, es el hombre quien, por su habitación, sus industrias, su aliento mismo, modifica poco a poco las exhalaciones del suelo, las condiciones atmosféricas de su medio, y crea él mismo su patria... Así, pues, que existan lugares deshabitados, de acuerdo; pero lugares inhabitables, no, jamás». Tal profesión de fe no puede por menos de suscitar en un lector soviético la sorpresa de ver prefiguradas algunas teorías de Lyssenko y del mitchurinismo. Y ¿qué eco no hallará en el lector de un país subdesarrollado?

Jean Chesneaux relaciona muy oportunamente esta declaración con los célebres pasajes de Marx en los que explica la destercización de los grandes imperios del Asia central tiene causas socio-históricas y no climáticas<sup>[5]</sup>.

Pero, aparte todo esto, Verne es, ante todo y sobre todo, un gran novelista. Un escritor original, dotado de un prodigioso talento narrativo y descriptivo. La maestría con que conduce la intriga de sus relatos, su habilidad en exponer con viveza y sencillez las más complicadas teorías científicas o procedimientos técnicos sin por ello romper la acción, el humor y la ironía nunca ausentes de sus obras, le dan la talla de escritor que le niegan los que, superficialmente, le relegan al rango de simple vulgarizador.

Es cierto que no es un estilista refinado, aun cuando abundan en sus libros páginas muy hermosas. Escribió demasiado para ello y lo hizo preso de un contrato que le ligaba a un público juvenil que limitaba sus posibilidades. Sin embargo, su estilo se ajusta magníficamente al ritmo de sus relatos. En su pasivo, cabe notar la escasa consistencia de muchos, si no de la mayoría, de sus personajes, exclusivamente vistos desde fuera y muy sumariamente. Pero la intención de Verne no era la de emular a un Balzac o a un Stendhal. La mayoría de sus personajes no son sino vehículos de una idea o agentes de una empresa, cuando no meros símbolos.

El coraje, la tenacidad, la lealtad, la nobleza de sentimientos no exenta de una cierta ingenuidad, tales son las principales características, en ocasiones un tanto estereotipadas, del héroe verniano, que no se define tanto por sí mismo como por lo que hace. A la inversa, los antihéroes o héroes negativos revisten la misma simplicidad.

Pese a estas limitaciones, uno de sus más grandes contemporáneos, Tolstoy, sentía una gran admiración por el autor de los Viajes extraordinarios. «Yo he leído sus obras, ya en edad madura, y me han entusiasmado... Jules Verne es un maestro sorprendente».

Su entusiasmo es tan sólo superado por el de otro gran novelista ruso, Turgueniev. «Yo no recuerdo, dice Tolstoy, que él (Turgueniev) se haya entusiasmado por nadie tanto como por Verne».

Y para Gorki, Verne era un clásico.

Decididamente, Verne haría fortuna en Rusia.

Pero los elogios más exaltados que se hayan hecho de Verne los escribió Raymond Roussel. En una carta a un amigo suyo, Eugene Leiris, el genial autor de *Impressions d'Afrique* se expresa en estos términos: «Pídame mi vida, pero no me pida que le preste un Jules Verne. Tengo tal fanatismo por sus obras, que confina en los “celos”. Si vuelve a leerlas, le suplico que no me hable de ello, incluso que no pronuncie su nombre ante mí, pues me parece un sacrilegio pronunciar este nombre si no es de rodillas. Es él, y con mucho, el *más grande genio literario de todos los siglos*; él “permanecerá” cuando todos los demás autores de nuestra época estén olvidados... Por lo demás, es tan monstruoso hacer leer a Verne a los niños como obligarles a aprenderse las fábulas de La Fontaine, tan profundas que muy pocos adultos son capaces de apreciarlas».

Y en su obra póstuma *Cómo he escrito algunos de mis libros*, Roussel dice: «Quisiera también, en estas notas, rendir homenaje al hombre de inconmensurable genio que fue Jules Verne.

»Mi admiración por él es infinita.

»*En algunas páginas delde, de Veinte mil leguas bajo el mar, de De la Tierra a la Luna y de Alrededor de la Luna y de La isla misteriosa, de Héctor Servadac, se ha elevado a las más altas cimas que pueda alcanzar el verbo humano.*

»Tuve la dicha de ser recibido por él en Amiens, donde yo estaba haciendo el servicio militar, y de poder estrechar la mano que había escrito tantas obras inmortales.

»¡Oh, Maestro incomparable, bendito seas por las horas sublimes que he pasado toda mi vida leyéndote y releyéndote sin cesar!».

Puede sorprender que este exaltado homenaje provenga de la pluma no de un turiferario oficial, sino de uno de los fenómenos literarios más originales y extraños que hayan arribado a la escritura, un surrealista «avant la lettre», de quien André Bretón dijo que, con Lautréamont, era el más grande «magnetizador de los tiempos modernos». Igualmente puede sorprender la adscripción de Verne a la línea de Baudelaire, y las concomitancias halladas entre algunos pasajes de su prosa y textos de Lautréamont y de Michaux por algunas plumas alertas como la de Michel Butor.

¿Cómo compaginar tales apreciaciones con la ausencia de Verne de las historias de la literatura y hasta de los *Morceaux choisis* al uso en escuelas y liceos? No cabe sino una explicación. Verne, uno de los autores más leídos, es el peor leído. Ello se explica. Los lectores de «libros de aventuras» son malos lectores. Llevados del interés de la peripecia, de la línea argumental, se saltan sin escrúpulos todo aquello que no les parece esencial. Las descripciones y digresiones suelen aburrir a los chicos. Y raros son los adultos que realizan la peregrinación al mundo de su infancia, en el que Verne ocupa un lugar tan importante.

El resultado es que las mejores páginas de Verne se han quedado sin más lectores que unos cuantos avisados. No le faltaba razón a Roussel al protestar de que se hiciera leer Verne a los niños. No hay que exagerar, sin embargo, pues Verne escribió para un público juvenil. Por contrato. Hay que insistir en esto, porque aquí reside un factor tremendamente condicionante de la obra verniana. La publicación de esta obra en forma de folletón, en una publicación de carácter educativo y recreativo orientada a las familias burguesas, impuso al autor ciertas limitaciones y el recurso a determinadas astucias para expresarse. Hay, en efecto, en su obra aspectos profundos, símbolos enterrados, maliciosas insinuaciones, que escapan a su público habitual y solicitan la perspicacia del adulto, cuando no la del psicoanalista, así como el conocimiento de la mitología clásica.

Otra de las razones de esta subestimación «oficial» es la desigualdad de su obra. Verne escribió demasiado para poder estar siempre a la altura de sí mismo. De su vasta obra puede hacerse, con un criterio muy riguroso, una selección de una veintena de obras maestras. Y es a partir de éstas desde las que debe procederse a una revaloración literaria de Jules Verne, aunque hay

razones ya para creer que ésta ha comenzado<sup>[6]</sup>.

En efecto, la increíblemente escasa bibliografía sobre Verne se ha enriquecido en estos últimos años, tras la aparición de dos excitantes obras de Marcel Moré, con algunas aportaciones de gran interés, como las de Butor, Macnerey, Serres, Jean Chesneaux, etc. Esto ha venido a confirmar la predicción que en un artículo publicado en 1964 hicimos a este respecto: «Es difícil —decíamos— presumir que dos libros tan excitantes como los que recientemente ha publicado Marcel Moré caigan en el vacío. Se revelen ciertas o no sus audaces hipótesis sobre “el misterio Verne”, lo indudable es que han abierto ya un enfoque que hará profundizar en el conocimiento de la obra verniana y reservará algunas sorpresas a los que, rápida y cómodamente, la han catalogado con unos cuantos adjetivos simplistas».

Este creciente interés por la obra verniana coincide con la enorme difusión que de la misma está realizando su reedición en el *Livre de Poche*. A esta reedición ha contribuido, sin duda alguna, la reactualización que han conferido a Verne las hazañas cosmonáuticas y, muy en particular, la llegada del hombre a la Luna. ¿Qué periodista pudo resistir la tentación de citar a Verne, de recordar las sorprendentes anticipaciones contenidas en sus dos libros que componen el Viaje a la Luna?

Pues la riqueza de esta obra es tan proliferante, que la «situación» literaria de Verne es enormemente original y trasciende en cierto sentido a la literatura, para integrarse en el ámbito más amplio de la historia de la cultura.

Así, en la enumeración de elementos que confieren una viva actualidad a esta obra, no puede faltar la anotación, siquiera sea rápida, de su influencia en la cultura, comenzando por las vocaciones suscitadas por un Nemo, un Ardan, un Robur. ¡Cuántos marinos, exploradores, espeleólogos, científicos, han surgido de la apasionada lectura de esta gran saga moderna que son los *Viajes Extraordinarios*!

Georges Claude ha afirmado: «Fue Jules Verne quien me inculcó el gusto de la ciencia. Son sus prodigiosas anticipaciones las que me inculcaron el sentido de la invención».

Y, en efecto, la central de energía mareomotriz de La Rance, ¿no está predicha en la Misión Barsac?

Edouard Belin, inventor del belinofoto, La Cierva, inventor del autogiro, el constructor aeronáutico Breguet, el explorador submarino Cousteau, han reconocido la influencia ejercida en su orientación por Verne.

El almirante Byrd afirmó que si no hubiera sido por Verne, no habría ido nunca al Polo.

Norbert Casteret se declaró sucesor del profesor Liddenbrock.

El célebre geólogo soviético Obruchev ha confesado que Verne ejerció una influencia considerable en su amor a la geología.

Mendeleiev calificaba a Verne de genio científico y leía constantemente sus obras.

Simón Lake concibe a los diez años de edad, leyendo *Veinte mil leguas de viaje submarino*, el propósito de construir un submarino. Y la frase inicial del libro en que expuso los principios de su sumergible sería ésta: «The fantasy of Jules Verne is the act today».

Nada puede expresar mejor y más profundamente la influencia de Verne, que estas palabras de las que también es autor Simón Lake: «Gracias al poder de su acción sobre las facultades emotivas del público, los campeones de la navegación submarina han podido vencer a las potencias coaligadas del ridículo, del escepticismo y de la oposición».

Este desfile de testimonios podría alargarse considerablemente. Cerrémoslo con un broche de oro, con el testimonio de Gagarin, el primer hombre en haber seguido las huellas por el espacio cósmico de Ardan, Barbicane, Nicholl y Servadac, quien dijo lisa y simplemente: «Ha sido Verne quien me ha decidido a la astronáutica».

Es sabido que el cine se hizo un arte de masas gracias, en parte, a Jules Verne. En efecto, la curiosidad suscitada por las primeras proyecciones de los Lumière, en 1895, cedió pronto a la

fatiga y al desvío del público. Las primeras cintas, actualidades, esbozos de documentales, de una duración de dos minutos, apenas si mostraban al espectador otra cosa que un repertorio de fotografías animadas. La monotonía de las imágenes cansaba al espectador.

En 1897, las salas de proyecciones iban cerrando una a una, y el cine parecía una experiencia sin porvenir. Pero en la primavera de 1902, una barraca de la verbena del Trono, en París, arremolinaba a un público entusiasta.

Un espectáculo nuevo, mágico, se ofrecía en la barraca: *Viaje a la Luna*, de Georges Méliés, inspirado en Jules Verne y en H. G. Wells. Treinta minutos de proyección. El éxito fue formidable. El propio Méliés lo describe así: «Era el delirio. Nunca se había visto un film así, pues era el primero del género, lo que explica el efecto producido. A la salida, eran los mismos espectadores quienes hacían un reclamo entusiasta a los recién llegados que, atraídos por los aplausos, rodeaban la barraca. Desde ese momento, el público se precipitó. La sala estaba siempre llena hasta medianoche. Hubo que aumentar el número de representaciones... De todas las verbenas de Francia afluían los pedidos...».

El historiador y crítico cinematográfico Georges Sadoul ha puesto de relieve el decisivo papel desempeñado por el *Viaje a la Luna*, e indirectamente por Jules Verne, en la evolución del cine. Méliés no sólo fue a buscar un argumento en la obra de Verne, sino también inspiración para la realización de su film en el montaje de las adaptaciones teatrales de Verne en el Teatro Chatelet, que habían conocido éxitos memorables.

En los Estados Unidos se vendieron centenares de copias del *Viaje a la Luna*, y el éxito del film dotó a Los Ángeles, en octubre de 1902, del primer cinematógrafo. «Antes, dice Sadoul, la ciudad no había conocido más que efímeras representaciones dadas en las barracas de feria y nadie sospechaba que uno de sus suburbios, Hollywood, iba a convertirse pronto en la capital del cine americano».

Méliés volvió a inspirarse en Verne en varias de sus películas, y ello le ganó el título de «Jules Verne del cine».

Verne no ha acabado de fecundar vocaciones. Su actualidad proviene, no de la realización de sus previsiones, sino de la necesidad de prolongar el puente que él quiso tender entre la literatura y la ciencia, mucho más distanciadas hoy que en su tiempo. A nadie se le oculta que para evitar que la visión del mundo actual y del mundo por venir caiga en el vértigo, es imprescindible el advenimiento de una cultura de síntesis, cultura que Verne se esforzó por promover y en la que se adjudicó un lugar eminente, que nadie, todavía, ha venido a reemplazar.

Y a este respecto, cabe preguntarse si en la base del actual retorno a Verne, determinado por el descubrimiento tardío de los «abismos» literarios que recubre su obra, no habrá también la nostalgia de una ciencia romántica, de una ciencia anterior a la atomización del conocimiento en múltiples disciplinas, de una ciencia desde la que el individuo podía pastorear el saber y la ignorancia, de una ciencia con conciencia.

### *¿Quién es Jules Verne?*

Si una obra tan rica y multiforme como los *Viajes Extraordinarios* ha podido ser tan sumariamente catalogada, ¿qué extrañeza puede causarnos que una vida tan poco «extraordinaria» como la de Verne —y con ella su personalidad— haya sido, a su vez, reducida a una serie de «clichés»?

En efecto, Verne yace enterrado bajo una yuxtaposición de «imágenes de Epinal», que convergen todas en la denominación de «el buen burgués sedentario de Amiens».

¿Sedentario? Sólo lo fue en la última época de su vida, y ello obligado por la claudicación física, secuela de un drama muy doloroso. ¿Burgués? Toda su vida, desde su nacimiento hasta su muerte, parece acreditar lo bien fundado de tal adscripción social e ideológica.

Surgido de una familia burguesa y provinciana, siempre aceptó sus condicionamientos, incluido

el tributo del mayorazgo que, en su caso, significó la nunca cicatrizada herida de la renuncia a su vocación marinera. Y cuando tras haber aceptado la imposición paterna de estudiar leyes, rehusó heredar el bufete del padre, para dedicarse a la literatura ¡cuántos esfuerzos hizo para no cortar los puentes! Entre otros, el de presentar la literatura como una «carrera rentable». Nada comparable en su bohemia parisiense —una bohemia relativa y muy exagerada por él para aumentar los subsidios paternos— a la bohemia desgarrada de un Baudelaire o de los personajes famélicos de Murger. Todas sus amistades y relaciones pertenecían al mundo burgués, tanto en París como en Amiens, hasta que la celebridad le llevó también a frecuentar a príncipes y aristócratas.

En Amiens, ingresa en la Academia local, integrada por varones doctos y sesudos de la respetable burguesía picarda, que peroran con la mayor gravedad, en sus sesiones quincenales, sobre el Progreso, la Agricultura, la Moral y las Bellas Artes, con las mayúsculas y el entusiasmo de los Bouvard y Pecuchet. A esta benemérita institución, Verne aporta su prestigio y su humorismo.

Su vida social en Amiens se desenvuelve convencionalmente en el medio burgués, hasta que una grave crisis íntima le lleva a aislarse en una actitud huraña, en los últimos años de su vida. Sólo las frecuentes travesías, a bordo de sus tres barcos sucesivos, rompen el ritmo de una vida rigurosamente organizada.

Por lo que se refiere a sus opiniones de carácter político, los documentos que conocemos acreditan igualmente al burgués liberal, impregnado del liberalismo de 1848, pese a sus simpatías orleanistas.

La Comuna es, a sus ojos, «una farsa horrible y grotesca». En una carta a Hetzel, sin fecha, precisa aún más su actitud ante la Comuna: «Era necesario que llegase este movimiento socialista. Pues bien, llegado ya, será vencido, y si el gobierno republicano muestra en la represión una energía terrible, como es su deber y su derecho, la Francia republicana tendrá por delante cincuenta años de paz interior».

Y en una carta a sus padres, por la que declina la invitación de refugiarse en Chantenay, dice: «Honorine, las niñas y Michel estarán encantadas de ir a casa con vosotros, mientras yo esté en París, adonde volveré cuando estén los versalleses. Mi estancia en París se prolongará forzosamente. Cada vez estoy más inquieto por mi situación literaria. ¿Tendré que regresar momentáneamente a trabajar en Eggly o en cualquier otra agencia de cambio? Es muy posible. Todas mis reservas se han agotado durante la guerra. Tengo cuatro volúmenes preparados. ¿Cuándo será posible su publicación? Hetzel atraviesa una crisis inquietante. En cuanto a los asuntos públicos, temo que Thiers no tenga la energía necesaria para construir un gobierno sobre las ruinas de la Comuna. La Asamblea de Versalles parece carecer absolutamente de sentido político y no legisla más que con rencores de bandería. Parece, sin embargo, que actualmente sólo la República puede salvar a Francia».

Los temores de Verne sobre la energía de Thiers no estaban justificados. La sangrienta represión que se abatió sobre los comuneros no mereció de Verne, que nosotros sepamos, ni una sola censura.

Ante el caso Dreyfus vemos también a Verne situarse en la derecha, en una actitud sin matices que permite descartar la sospecha de que le indujera a ello tan sólo el antisemitismo que manifiesta en algunas de sus obras.

Aunque estas opiniones fuesen únicamente expresadas en su correspondencia privada —poco pródiga, por otra parte, en profesiones de fe—, se comprende el escándalo que debía producir la súbita decisión de Verne de entrar en la política, aunque fuese por la puerta municipal, de la mano de una lista radical, «ultra-roja» en un año, 1888, en que las elecciones municipales estaban fuertemente politizadas y radicalizadas. Pero, al igual que nuestro autor había extremado sus precauciones durante su juventud «bohemia» para no cortar las amarras con su

medio familiar, también lo vemos aquí esforzarse por no cortar los puentes con su medio social, alegando que sólo le interesaban las reformas urbanas «¿Por qué mezclar siempre la política y el cristianismo a las cuestiones administrativas?».

Aparentemente, su adscripción a una coalición cuyo laicismo aterrorizaba a la burguesía timorata y bienpensante, y en primer término a su mujer, Honorine, estuvo determinada por el oportunismo, ya que a lo largo de su gestión municipal Verne se alineó siempre con los moderados en su lucha contra el socialismo y el radicalismo.

Idéntico perfil pequeñoburgués ofrece su vida privada. Lo poco que sabemos de su vida «íntima» revela que nunca se sintió unido a Honorine por otros vínculos que los convencionales lazos del matrimonio. Lazos que, parece, debieron serle insoportables, y de los que trató de evadirse a través de sus cruceros, de sus libros y de un progresivo repliegue sobre sí mismo, que no se limitó al espíritu, sino que llegó incluso a la claustración física: cerraba su puerta con cerrojo para aislarse de la vida familiar y del salón social de su mujer. Ni tan siquiera la irrupción en su vida de un amor tardío —tan tardío como misterioso— pudo inducirle a la ruptura matrimonial. Verne siempre compuso con su entorno, nunca rompió con él. Más adelante, trataremos de lo que, a nuestro juicio, pudo constituir el origen de tal actitud.

Todos estos datos concurren a edificar una fachada burguesa sin fisuras aparentes, fachada que parece justificar sobradamente la imagen estereotipada del «buen burgués de Amiens, viajero en un sillón». Y, sin embargo...

¿Qué sabemos de la personalidad de Julio Verne?

Por sorprendente que pueda parecer, la bibliografía existente sobre uno de los escritores más leídos de todas las épocas, es escasísima, y muy particularmente en el aspecto biográfico. Baste decir que en Francia se han publicado tan sólo tres biografías de Jules Verne<sup>71</sup>. De la primera, escrita por Charles Lemire tres años después de la muerte del novelista, baste decir que su autor la puso «bajo los auspicios de la Academia de Amiens» y que tras su nombre hizo imprimir sus cualidades de «Corresponsal del ministerio de la Instrucción Pública, autor de obras premiadas por el Instituto, y las Sociedades de Geografía, de Hombres de Letras y de Estimulación al Bien». La tercera, de la que es autor el comandante Bernard Frank, escrita con más veneración que penetración y con un lirismo irritante, pródigo en interjecciones devotas y en admirativas mayúsculas, poco o nada añade a la de Margueritte Allotte de la Füye, como no podía por menos de ocurrir, puesto que hoy por hoy es inevitable referirse a ella. En efecto, Allotte de la Füye, sobrina de Verne, ha tenido acceso de primera mano a los archivos y correspondencia del autor, que la familia conserva celosamente y cuya publicación íntegra ha rehusado hasta ahora.

Esta biografía, publicada en 1928, tiene los inconvenientes del condicionamiento que los lazos familiares han impuesto a su autora. Escrita desde la veneración familiar y a partir de la tradición «bienpensante» del núcleo Verne-Allotte, todo concurre en ella a crear una imagen edificante de nuestro autor. Allotte llega incluso, en sus escrúpulos, a escamotearnos datos de un interés dramático en la vida de Verne. Sin embargo, a través del ñoño lirismo en que se evapora la personalidad de un autor cuya «conciencia está satisfecha» de la «pureza» de sus libros, de haber «instruido sin contaminar... moralizado sin predicar», la autora de esta biografía apunta ciertos indicios de una personalidad bien diferente. De una personalidad que no parece conformarse al conformista retrato que cuadra a un educador de la juventud. Indicios de una personalidad que no se deja embalsamar en un traje de primera comunión.

Estos indicios, reveladores de una personalidad tan secreta como compleja, constituyen los materiales con los que recientemente se ha forjado la imagen de un Verne misterioso, o de «un misterio Verne», imagen que, a su vez, arriesga petrificarse si nada viene a invalidarla o a disipar documentalmente dicho misterio.

Es el propio autor quien ha dado pábulo al nacimiento de este misterio, de este secreto que



Marcel Moré ha sido el primero en atisbar y en explorar, en su libro *Le Tres Curieux Jules Verne*<sup>[8]</sup>, título extraído de un comentario de Mallarmé sobre una adaptación teatral de nuestro autor.

En efecto, Verne se mostró siempre como un celoso guardián de su intimidad y de sus ideas. Este celo llegó a alcanzar proporciones sorprendentes, que culminaron en la destrucción por él mismo de «centenares de cartas y de papeles íntimos, de sus libros de cuentas e incluso de manuscritos inéditos». «Borra las huellas de su existencia material. Verne se hace una personalidad intangible»<sup>[9]</sup>.

El secuestro por la familia de los documentos supervivientes a esta destrucción ¿corresponderá a una voluntad testamentaria del autor? Nada más probable.

En todo caso, disponemos de algunos testimonios que corroboran la firme voluntad del autor de los *Viajes Extraordinarios* de sustraerse a la curiosidad de los demás.

Amicis, el autor de ese manual de buenos sentimientos titulado *Corazón*, nos depara uno de dichos testimonios. Habiendo visitado a Verne en Amiens, en 1895, el cordial autor nos cuenta en sus *Memorias* que Verne, a la menor alusión a su vida o a su obra, se apresuraba a desviar la conversación, y al final, al plantearle sin ambages una pregunta directa, respondió muy evasivamente.

Otro italiano, Turiello, fanático lector de Verne, chocó también con este muro. «¿Por qué se obstina usted sobre mis obras? Yo me pregunto por qué sus aptitudes literarias parecen concentrarse sobre mis obras»<sup>[10]</sup>.

Dos años antes, Verne había manifestado a Turiello: «Me siento el más desconocido de los hombres». Y algunos años después, al mismo: «La historia de mi vida no tiene ningún interés. El relato de mis viajes, tampoco. Un escritor sólo interesa a su país o al mundo entero en tanto en cuanto escritor»<sup>[11]</sup>.

Un texto de La Varende, citado por Moré, manifiesta que «nada se sabe de la vida íntima, replegada y expresamente prohibida» de Verne, quien «había dicho palabras turbadoras e incuestionables, al declarar que había que leerle y no interrogarlo».

Allotte de la Füye nos informa de que Verne «gustaba de ser una X para el público».

Todos estos datos, unidos al de la conocida afición de Verne por los disfraces y los criptogramas y logogrifos, de los que llegó a componer cerca de 4.000, que todavía se hallan inéditos, instigaron a Moré a intuir un secreto en una obra «que no es más que un inmenso baile de máscaras, en el que su familia, sus amigos, sus relaciones más o menos próximas y, sobre todo, él mismo, figuran disimulados bajo los disfraces más diversos»<sup>[12]</sup>.

Y puesto que el autor se sustrae, en su hermetismo, a toda posibilidad, Moré, siguiendo el consejo dado por el propio Verne de leerle y no interrogarlo, se dirige a la obra verniana para descifrar la clave de este secreto, a través del libro ya reiteradamente citado y de una segunda obra, *Nouvelles explorations de Jules Verne* (Gallimard, 1963).

La tentativa de Moré nos recuerda la aventura intelectual de *La imagen en el tapiz*, de Henry James, en la que un joven crítico literario consagra toda su vida a descifrar la clave de una obra novelesca, para, al final, tras haberla descubierto, dejarla, por su muerte, en un misterio aún más grande para chasco del lector.

Elucidar el «misterio Verne» mediante el solo recurso al interrogatorio de la obra, sin el concurso de pruebas documentales, es una empresa tan ardua como dudosa, y así lo reconoce Moré. Por otra parte, sus métodos hermenéuticos, entre los que destaca el frecuente uso de la analogía, son tremendamente cuestionables. Pero, con Verne, hoy por hoy, mientras no salgan a la luz los supuestos documentos retenidos por la familia, no hay otro procedimiento. Y queda, además, la duda de si la publicación de esos papeles —conocida como es la extremada reserva de Verne— vendría a esclarecer este misterio. Pues cabe pensar que la clave desapareciera con los papeles quemados por él antes de su muerte.

Por cuestionables que sean los métodos de Moré, hay que reconocerle el mérito de haber abierto una perspectiva nueva para el enfoque de la personalidad y la obra de Verne. Nadie hasta él —con la excepción quizá de Raymond Roussel— había sospechado que, subyacente a la lectura literal, hubiese en la obra verniana un secreto de índole personal a descifrar. Ciertamente es que antes de Moré, Michel Carrouges, en un ensayo de interpretación psicoanalítica de los *Viajes Extraordinarios*, había afirmado ya la existencia en esta obra de un secreto «formalmente inscrito, objetivamente proyectado»<sup>[13]</sup>. Pero tanto esta interpretación psicoanalítica como la simbolista del Michel Butor<sup>[14]</sup> conciernen exclusivamente a la obra, sin involucrar en sus análisis la personalidad del autor.

Creemos, sin embargo, que ante las hipótesis más o menos plausibles de Moré hay que atenerse a una extremada cautela, no sólo por la fragilidad aparente de las bases desde las que parte para asediar el problema, sino también por el espíritu de «parti pris» que en ocasiones manifiesta.

Así, por ejemplo, ante la frase de Allotte de la Füyé: «Este gusto de ser una X para la gente le benefició y perjudicó alternativamente. Para unos es una entidad beneficiosa, un sembrador de ideas y de alegría; para otros, pronto lo veremos, una personalidad tenebrosa»<sup>[15]</sup>, ante esta frase, decíamos, Moré, llevado de su entusiasmo por el hilo de Ariadna que cree tener entre manos, salta gozosamente sobre el adjetivo «tenebrosa», que, dice, «parece haber pasado inadvertido». Moré no advierte él mismo que está violentando el contexto de dicha expresión, por cuanto Allotte se refiere únicamente con ella a la leyenda surgida de un Verne judío y apátrida, con una vida rocambolesca a la espalda, leyenda a la que nos referiremos en su momento.

De todos modos, los indicios y rasgos citados hasta aquí autorizan a referir a la personalidad de Verne el calificativo de «tenebrosa», sobre todo si la comparamos, a la luz de lo que antecede, con la cándida «estampa de Epinal» de que partimos al principio.

Un documento de inestimable valor viene a reforzar esta sospecha tan insospechable para muchos en el «autor de la juventud», en «el autor de la anticipación científica». Me refiero al análisis grafológico de Verne, realizado por Pierre Louys:

Revolucionario subterráneo.

Intrepidez: es decir, coraje que no tiembla.

Resolución determinada, pero secreta, contra todo.

Dirección invariable de la voluntad.

Perseverancia en la acción.

Tenacidad contra el obstáculo.

Orgullo solitario y mudo.

Vuelta de llave que cierra el pensamiento íntimo al fin de la firma<sup>[16]</sup>.

Esta radiografía psicológica, que nos permite comprobar la identificación de Verne con muchos de sus personajes, nos confirma la personalidad secreta, solitaria, orgullosa e inexpugnable del autor de los *Viajes Extraordinarios*, tras la fachada del tranquilo burgués.

Recuérdese ahora que, para completar la estereotipada caracterización de Verne como el respetable burgués de Amiens, habíamos acudido a los escasos y fragmentarios documentos en los que vertió opiniones de carácter político.

Pues bien, la atenta lectura de los *Viajes Extraordinarios* desde este punto de vista habrá de reservarnos también extraordinarias sorpresas. Así, veremos que el Verne ciudadano que se confesaba partidario del orden «en sociología», se transformará con harta frecuencia, como autor, en enérgico vapuleador de ese orden y de sus representantes, en censor implacable del estatismo autoritario, del esclavismo y colonialismo, en el magnificador de las luchas por la independencia nacional, y en el exaltado defensor de una libertad que iza con más frecuencia la bandera libertaria que la bandera liberal. Los ecos del individualismo libertario y del socialismo utópico retumban a lo largo de los *Viajes Extraordinarios* con tal frecuencia e intensidad, que

podemos ver en ellos los truenos de la tormenta íntima que agitaba a nuestro autor, y la deslumbrante confirmación de ese diagnóstico de «revolucionario subterráneo», emitido por Pierre Louys al auscultar su escritura.

Cierto es que la ideología política contenida en los *Viajes Extraordinarios* no está exenta de grandes contradicciones, como veremos en su lugar, y que es imposible sistematizarla en un pensamiento coherente y estructurado. Pero tal como está expresada, nos revela un Verne portador de un sueño social, de un sueño que sueña un hombre nuevo —«No son nuevos continentes los que hacen falta, son hombres nuevos», dirá Nemo anticipándose a Zaratustra—, de un sueño paralelo al que el autor asigna a la naturaleza y de cuya realización es el hombre el instrumento privilegiado.

Y esta ideología «subterránea» nos muestra un Verne dolorosamente antagonista del Verne burgués obligado a vivir en la camisa de fuerza a que le constriñen sus medios familiar y social y su «situación literaria», es decir, sus lectores.

Todo en la obra de este solitario denuncia la soterrada, la angustiada voluntad y nostalgia de la ruptura. ¿Qué es el viaje sino una ruptura? ¿Cómo no asignar una proyección psicológica de este drama a esa extraordinaria profusión de islas, aun cuando éstas revistan también otras significaciones en la mitología verniana? ¿A la asimilación en una sola pasión del mar, la música y la libertad, que constituyeron la «santísima trinidad» de su vida? ¿A su simpatía por los rebeldes y los marginados, simpatía que va desde los anarquistas hasta los feriantes y artistas circenses? ¿A su clara identificación con el capitán Nemo —Nemo = Nadie, el que no tiene nombre—, el exiliado de la humanidad? Sí, ¿cómo no asignar una proyección psicológica a esa profusión de rupturas violentas —eyecciones volcánicas, explosiones, etc.— que sirven de desenlace a tantas obras de Verne? ¿No constituyen también la expresión simbólica del soterrado conflicto vivido a presión por su autor?

«Me siento el más desconocido de los hombres».

Hemos visto que este «revolucionario subterráneo», rebelde más bien, este orgulloso solitario, armado de una resolución determinada, pero, secreta, contra todo, interioriza su drama y no rompe con su medio, sino que proyecta esa ruptura al onirismo. De igual modo, no romperá con sus lectores, obligándose, por una parte, a la autocensura, y, por otra, al recurso al disimulo, al simbolismo y a las argucias a que han familiarizado a los escritores los regímenes dictatoriales del siglo xx.

La censura a que tuvo que enfrentarse Verne desde su situación y reputación de «educador» y «amuseur» de la juventud, fue la de los padres de familia. Veamos, a título de ejemplo, un rasgo de la autocensura que esta reputación impuso a Verne. En una de sus obras menores, *Clovis Dardentor*, se desarrolla el siguiente diálogo:

—Hemos aquí en ruta, dice Marcel Loman, en ruta hacia...

—Lo desconocido, replica Jean Tacconat, lo desconocido que hay que explorar para encontrar lo nuevo... como dijo Baudelaire.

Marcel Moré comenta este pasaje así: «... puede notarse que si Jules Verne hubiera dado la referencia exacta concerniente a Baudelaire, a muchos padres de familia les habría escandalizado que el que consideraban como un educador de sus hijos fuese a extraer sus citas de un libro con un título algo escandaloso y cuya inmoralidad había sido incluso condenada por los tribunales del Segundo Imperio. En efecto, es a los últimos versos del último poema de *Las Flores del Mal* a los que alude Jean Tacconat:

Queremos...

Sumergirnos en el fondo del abismo, Infierno o Cielo, ¿qué importa?

En el fondo de lo Desconocido para hallar lo nuevo»<sup>[17]</sup>.

Este rasgo de autocensura puede parecer nimio hoy. Pero, en la época, Baudelaire era todavía un poeta maldito. Y ese «Infierno o Cielo, ¿qué importa?», que potencia en el poema la

búsqueda de lo nuevo, habría sido una cita explosiva en la obra de un autor en la que la ausencia de religiosidad católica había sido ya perspicazmente denunciada. Así, el integrista Veuillot, en una carta a Hetzel fechada en 1868, decía: «Yo no he leído aún los *Viajes Extraordinarios* del señor Verne. Nuestro amigo Aubineau me dice que son encantadores, salvo una ausencia que no estropea nada, sin duda, pero que desembellece todo y que deja las maravillas del mundo en estado de enigma. Es bello, pero inanimado. Falta alguien...»<sup>[18]</sup>.

He aquí otro dato que viene a agrietar la convencional imagen de Verne «siempre católico como buen bretón», según Bernard Frank, o «de espiritualidad católica», como más matizadamente dirá Allotte de la Füyé, imagen que venía a completar el retrato convencional del buen burgués.

Pero, una vez más, esta imagen no resistirá a la atenta lectura de la obra verniana, y en ella, en la que data de los últimos años, veremos algunas audacias increíbles pasadas a través del tamiz de la autocensura. ¿Fue ésta la que determinó la publicación póstuma de *Los naufragos del Jonathan*, en la que el héroe coloca su divisa libertaria bajo la advocación de «Ni Dios ni Amo»? Basta, por ahora, con lo dicho, para comprobar cuán errónea y superficial es la convencional imagen que se tiene de la personalidad y la obra de Verne.

Ya he dicho cómo, a mi parecer, la causa de la pervivencia de tal imagen radica en el hecho de que la obra verniana ha carecido hasta hace muy poco tiempo de lectores adultos. ¿Concluiremos de esto que Verne no es apto para menores? No, en modo alguno. Pero sí en que Verne es apto, sobre todo, para mayores.

De ahí que el objetivo que me haya asignado principalmente al escribir este libro sea el de instigar al lector adulto a una mejor lectura o relectura de la obra verniana, a la vez que el de acercar al lector la personalidad, poco o nada conocida en España, de Jules Verne.

Para ello mi andadura será trazada en zigzag, en un vaivén de la vida a la obra y viceversa.

Esta alternancia, este movimiento pendular, requieren una justificación, a la vez que una aclaración.

Ya he dicho cómo la supuesta o real retención por la familia de los archivos de Verne, ha impedido durante mucho tiempo la aparición de todo estudio biográfico que no parta del libro de Allotte de la Füyé. Es más que probable, también, que la convencional imagen de Verne haya impedido la aproximación a este autor de un investigador-sabueso a lo Henri Guillemin, por ejemplo. En efecto, sólo la simplista catalogación de la obra verniana puede explicar el desinterés de los investigadores literarios. Y así ocurre que apenas conocemos nada de la enorme correspondencia mantenida por Verne con sus contemporáneos. No creo que tal correspondencia nos revelase el drama íntimo de Verne, pero es indudable que arrojaría mucha luz, nuevos indicios interesantes sobre esta personalidad tan enigmática como fascinante. ¿No se le escapó un grito íntimo, ese «Soy el más desconocido de los hombres», en su correspondencia con un joven que, en su curiosidad, llegaba a irritarle? ¿Qué hallazgos podría depararnos la publicación de sus cartas a Aristide Briand, de las que no se halla la más mínima mención en la voluminosa biografía de este último por Georges Suárez, pese a la indicación que éste nos da de «la seducción ejercida» por el Briand adolescente sobre el escritor, y de la fuerte influencia de Verne sobre el futuro político?

Nadie todavía ha emprendido esta investigación. Los «vernólogos» franceses se han dirigido exclusivamente a la obra desde los enfoques más diversos. Así, en lo que concierne a la biografía, la obra de Allotte de la Füyé, por insatisfactoria que nos parezca, tiene todavía trazas de definitiva, por lo que es obligado referirse a ella.

Forzoso nos será, pues, atenernos a la biografía de Allotte de la Füyé para trazar la vida del autor desde su mera exterioridad, y a la obra, para, desde ella, tratar de iluminar las profundas zonas de sombra que intuimos en aquélla.

Tal era el estado de la cuestión, cuando —ya escritas las páginas precedentes— apareció un

nuevo libro sobre Jules Verne<sup>[19]</sup>. El hecho de que el autor del mismo, Jean-Jules Verne, sea nieto del novelista, nos había hecho concebir la esperanza de ver disipado «el misterio; Verne». Tal esperanza ha quedado defraudada, aun cuando nuevos datos vengan a clarificar un poco la vida del autor de los *Viajes Extraordinarios*.

Del testimonio personal del autor no podía esperarse muchas revelaciones, puesto que tenía tan sólo doce años cuando murió el novelista. Pero sí cabía esperar, en cambio, que diera a luz los famosos «archivos familiares». Pues bien, resulta, según J. J. Verne que tales «archivos» no existen. Comentando un conflicto familiar provocado por las hijastras de Verne, hacia 1893, escribe Jean-Jules Verne:

«Las hijas de Honorine no eran las de su marido..., pero éste las había tratado como a sus propias hijas; el nacimiento de Michel les había relegado a un segundo plano y se sentían frustradas. Como Michel había sido un hijo difícil, Suzanne creía poder afirmar su superioridad, bajo la máscara de un estrecho conformismo. Con gran pesar he hallado entre los documentos no utilizados por Allotte de la Füye una carta venenosa del señor Francy, marido de Valentine, la segunda hija de Honorine, en la que formulaba los mismos reproches, Este conflicto familiar carecería de todo interés si dicha carta no pretendiera, acreditando otra fábula, que había un secreto en nuestra familia y que ocultábamos nuestros archivos. Ésta es la razón por la que he desvelado este secreto, cuya trivialidad decepcionará a los curiosos. En cuanto a nuestros archivos, no los poseemos, y yo soy el primero en lamentarlo. Jules Verne, asqueado por el espectáculo de este “nido de víboras”, según la expresión de François Mauriac, ha destruido todos sus papeles personales, por estimar que lo que dejara tras de sí no podía más que alimentar las querellas»<sup>[20]</sup>.

Es lástima que Jean-Jules Verne no haya publicado la «carta venenosa» del yerno del novelista, en la que aludía «al secreto de la familia». Jean-Jules Verne no se da cuenta de que incurre en una contradicción. El marido de Valentine, al hablar del «secreto de la familia», no podía aludir al conflicto creado por las hijas de Honorine, conflicto que no era secreto ni para él ni para los demás miembros de la familia.

De modo que esta «desvelación del secreto» no desvela nada, aumenta el misterio en vez de disiparlo. Por otra parte, ¿qué tiene que ver ese conflicto familiar con la decisión de Verne de quemar todos sus papeles personales, incluyendo hasta manuscritos inéditos?

Otro punto de gran interés era el del problema del padre, planteado por Moré. Jean-Jules Verne dedica tan sólo dos páginas de respuesta a las audaces hipótesis mantenidas por aquél en dos libros. Jean-Jules Verne niega que tal problema haya existido, limitándolo únicamente al lógico «desacuerdo intelectual» entre dos generaciones. Pero tanto su argumentación —ceñida únicamente a la correspondencia entre padre e hijo— como; el tono en que la expresa son tan débiles como poco convincentes, lo que traduce la escasa convicción con que, a mi juicio, defiende su tesis. Y esta escasa convicción es la que le lleva a contradecirse gravemente, dando la razón a Moré en el párrafo final de su argumentación destinada a negársela:

«No es necesario para explicarlo (el conflicto, según Moré; el “desacuerdo intelectual”, según Jean-Jules Verne) suponer una hipotética perturbación profunda en el hijo. Puede pensarse, al contrario, que la influencia de Pierre, perteneciente aún al siglo XVIII, haya conducido al autor del siglo XIX a disimular, bajo una forma prudente, reflexiones que hubieran podido chocar a espíritus apegados a la tradición»<sup>[21]</sup>.

Se advierte claramente su turbación ante la confrontación del problema con la omnipresencia en la obra de Verne de la oposición entre la paternidad natural y la paternidad espiritual. Por ejemplo, no tendrá más remedio que reconocer explícitamente la paternidad espiritual ejercida por Hetzel sobre Jules Verne.

Si su aportación a la clarificación de este problema capital es decepcionante, nos ofrece, en cambio, una auténtica revelación: la del ignorado y agudo conflicto que opuso a Jules Verne a

su hijo Michel, conflicto satisfactoriamente resuelto al final, pero que hizo sufrir atrozmente al escritor. Este conflicto nos había sido limpiamente escamoteado por Allotte de la Füye.

En esta revelación y en la publicación de un buen número de cartas inéditas, en poder de los miembros de la familia o de los fondos, aún no clasificados, de las bibliotecas Nacional y de Nantes, es donde radica el interés de este nuevo libro, la mayor parte del cual está dedicado a la descripción de los argumentos de las novelas de Verne, sin entrar en el análisis de las mismas.

De todos modos, esta obra significa una contribución muy importante al conocimiento de Verne, a la espera de la aparición de nuevos documentos, y al proceso en curso de justa revaloración del gran novelista.

# Capítulo I

## Una isla migratoria

«Yo no puedo ver un navío, buque de guerra, barco de carga o simple chalupa de pesca, sin que todo mi ser se embarque a bordo. Yo creo que estaba hecho para ser marino, y lamento cada día que esta carrera no haya sido la mía desde mi infancia».

*(El Rayo verde).*

Pierre Verne, hijo de un juez de Provins, Gabriel Verne, había instalado en 1825 un bufete de abogado en Nantes, donde dos años más tarde, el 19 de febrero de 1827, contraería matrimonio con Sophie Allotte de la Füye, descendiente de una de esas familias de armadores bretones enriquecidas con el comercio colonial que engrandeció la ciudad del Loira. Nantes fue la puerta de entrada en Francia del azúcar de las Antillas, explotada por los llamados plantadores de Santo Domingo.

El nombre de La Füye, así como los de sus parientes, los La Celle de Chateaubourg, Du Crest de Villeneuve, etcétera, revela las preocupaciones nobiliarias de una burguesía cuyo triunfo sobre la nobleza estaba aún reciente. La Füye, cuyo significado es palomar, había sido añadido al nombre Allotte, de un antepasado escocés, en recuerdo de un palomar que se hallaba en las tierras de la familia.

El matrimonio Verne, sin muchos medios económicos, había debido instalarse, al principio de su unión, en casa de los padres de Sophie, en la isla Feydeau.

Este islote arenoso había sido elevado cien años antes a barrio residencial y privativo de la casta de los plantadores de Santo Domingo, cuyas inmensas fortunas estaban edificadas sobre la trata y la explotación de los esclavos negros en sus plantaciones de caña. La rebelión de los negros, que daría origen a Haití, la abolición de la esclavitud y el hundimiento de la Compagnie des Indes, arruinaron a esa casta y pusieron fin a la segregación, abriendo la isla a la pequeña burguesía.

En esta isla urbana, una isla precaria por la naturaleza de su suelo y la amenaza de las crecidas del Loira, nacería, el 8 de febrero de 1828, el creador de tantas islas naturales o artificiales, de tantas islas precarias destinadas a la catástrofe. Como ellas, la isla Feydeau estaba abocada a la desaparición. Víctima del progreso, del urbanismo, hoy ha desaparecido.

Pero en aquella época, la isla Feydeau, anclada como un barco al Loira, compartía la vocación marinera del río, con su paisaje de mástiles y velas en las que se mecía la ilusión del viaje, como si la isla se dispusiera a zarpar de un momento a otro. La proximidad del mar se denunciaba en el fuerte olor de los pescados y salazones. Los trópicos irrumpían en los muelles con sus cargamentos de piñas, cocos, azúcar y otros productos exóticos, con la, algarabía multicolor de los loros y los canarios.

Un paisaje maravilloso se abría así a los ojos de Jules y de su hermano Paul, nacido un año después. Una invitación permanente al viaje se dirigía a la imaginación. La imaginación se embarcaba fácilmente a bordo de la aventura, a través de los nombres de navegantes, almirantes y corsarios, que denominaban los muelles.

En el desván de la casa de los Allotte había un cofre que contenía la correspondencia de sus antepasados armadores. Los dos hermanos pudieron compartir la fascinación que ejercían aquellos legajos, los nombres sonoros de tierras y mares lejanos, las relaciones de productos exóticos, noticia todo ello de un mundo misterioso, apenas explorado, que se ofrecía a su libre imaginación. De la libertad de imaginación en aquella época, júzguese teniendo en cuenta que no existían apenas referencias, ese vasto caudal de información que sirven hoy a los niños el cine, la televisión y los periódicos ilustrados.

Noticia también de maravillas remotas, y de maravillas magnificadas por el inmenso prestigio de Chateaubriand, la que daba frecuentemente a los dos hermanos su tío, el pintor La Celle de Chateaubourg. Este viejo pintor, uno de cuyos primos se había casado con una hermana de

Chateaubriand, frecuentó al gran escritor a su regreso de Canadá.

La crónica familiar nos dice que los dos niños visitaban muy asiduamente a su viejo tío, tan avaro de sus bienes como generoso en anécdotas, al que oían, fascinados, relatar las aventuras de Chateaubriand entre los indios y los cazadores de las tierras boreales de América.

A este concurso de instigaciones, se añade el de la señora Sambain, en cuyo pensionado harían sus primeras letras los pequeños Verne. La señora Sambain era una moderna Penélope, que no cesaba de desgranar ante sus alumnos el rosario de sus infatigables esperanzas acerca del retorno de su marido, un capitán de barco que había zarpado, de Nantes y del matrimonio, hacía ya treinta años y en plena luna de miel. El capitán Sambain llevaba ya treinta años regresando de un día a otro. Si su mujer no había tenido nunca noticias de él, era, sin duda, porque debía de hallarse en una isla solitaria, como un Robinson.

La historia de la señora Sambain debió de impresionar a Jules Verne, y quizá en la doble perspectiva de la aventura robinsoniana y de la fuga del hogar que él mismo emprendería después tantas veces. En todo caso, que esto le impresionó vivamente queda demostrado por el hecho de que, muchos años después, la señora Sambain —encarnada en la señora Branican, una de las escasísimas heroínas de Verne— partiría en viaje en busca de su marido.

Marguerite Allotte de la Fuye nos comunica el primer autógrafo de Jules Verne. Se trata de una carta, escrita cuando tenía siete años, a su tía Chateaubourg, así dirigida:

Madame de Chateaubourg,

3<sup>er</sup>. piso en VOrient (léase Lorient).

Te ruego que vuelvas a vernos, porque yo te quiero con todo mi corazón. Y además quieres traerme los pequeños telégrafos que tú nos habías prometido. Paul tendrá otro también porque Paul no sabe escribir, él no hace mas que empezar, y yo estoy ya desde hace un año en pensión. Adiós, mi querida Tía, no olvides los pequeños telégrafos, por favor».

Esta carta, cuya redacción y ortografía me he esforzado por preservar en su traducción, es interesante porque vemos ya al autor de tantas páginas dedicadas a la telegrafía —el hilo del telégrafo de *La isla misteriosa* es uno de los factores más importantes del simbolismo de la misma— recién inventada por entonces, apasionado ya por estos juguetes «científicos». Y aun mayor interés como lo señala Allotte, tiene el hecho de que asocie a su hermano Paul a su petición, al hermano a quien se sentiría siempre ligado por un amor infinito. La fraternidad, el tema de los dos hermanos, será una constante de carácter obsesivo en su obra.

La hora inexorable del ineluctable latín llega para los dos hermanos. Jules tiene nueve años y Paul ocho, cuando son internados en el seminario de Saint-Donatien.

Este prematuro desgajamiento del hogar, de los solícitos cuidados de Sophie, «toda ternura e imaginación», ¿pudo crear en el pequeño Jules un trauma, un conflicto de antagonismo hacia su padre? Nada sabemos de ello. Los testimonios de los profesores y de los condiscípulos no arrojan indicación alguna que permita suponerlo. Los primeros lo recordarán muchos años después como un alumno travieso e inquieto, fogoso en los ejercicios corporales y, al parecer, más dispuesto para el juego que para los estudios. En cuanto a sus condiscípulos, algunos de ellos afirmarían, pero ya cuando Verne era universalmente célebre, que se entretenía dibujando en sus cuadernos extrañas máquinas volantes. Uno de ellos le oyó describir un elefante-ómnibus movido por vapor, «vehículo» que tal vez le sugiriera la reciente adopción por Nantes de dos innovaciones: los vapores fluviales, llamados «piróscafos» y los ómnibus de caballos.

Si la anécdota es cierta, he aquí ya a Jules Verne, precursor de tantas cosas, prefigurando también su porvenir. Pero hay que desconfiar de esta clase de testimonios tan acomodaticios.

Desde la primavera al otoño, la familia Verne, completa ya con las tres niñas, Anne, Mathilde y Marie, residía en una casa de campo en Chantenay, cerca de Nantes, adquirida por Pierre Verne, que poco a poco iba haciéndose con una sólida posición. En el jardín de la casa, los niños tenían por compañeras de juegos a sus primas Caroline y Marie.



El primer retrato que conocemos de Jules Verne es el cuadro pintado por su tío La Celle de Chateaubourg, que lo muestra con su hermano Paul, quien tiene un aro en la mano, elegantemente vestidos, con un parque al fondo. La pintura, un tanto relamida, hasta donde nos permite juzgar la reproducción fotográfica, es un cuadro de género que refleja la condición burguesa de los Verne. Pero lo sorprendente de este cuadro —en el que vemos a Jules enlazar tiernamente a su hermano— es que nos ofrece una fisonomía ya definitiva de Jules Verne. Recuérdese lo que decía, con razón, Sacha Guitry acerca del mayor o menor tiempo que las personas tardan en encontrar su cara. A esta edad, Verne ya la había hallado.

Un cuadro del mismo autor y de composición similar nos presenta a las hermanas Tronson, Caroline y Marie, primas de los Verne. La belleza de Caroline permite comprender la precoz pasión amorosa que despertó en Jules, pasión que habría de marcar su vida. Su biógrafa nos informa de que, ya a tan temprana edad, Jules Verne le ofrecía flores a través de las rejas del pensionado, y de que multiplicaba las delicadezas y galanterías hacia ella.

Comentando los relatos que a los pequeños Verne hacía el viejo pintor sobre los recuerdos de Chateaubriand, y la atmósfera de «invitación al viaje» que creaban los veleros de Nantes, dice Allotte de la Füyé: «Con toda seguridad, no son relatos ni una atmósfera las que pueden crear una imaginación. Pero todo influye en una sensibilidad. Los vagos sueños de la primera infancia se parecen a los presentimientos: orientan nuestras preferencias y nuestros destinos». De acuerdo. Pero hay algo aún más importante, algo que determina aún más los sueños, los presentimientos, las preferencias y el destino de la primera infancia, y es el medio familiar. Y a este respecto, Allotte de la Füyé muestra una sorprendente discreción.

De la madre, quien asume el limitado papel doméstico que la época y el medio confieren a la mujer, se nos dice únicamente que era «toda imaginación y ternura».

Algo más, aunque muy poco, sabemos del padre: «Cristiano austero, ascético, pero cuya rigurosidad, casi puritana, ocultaba abismos de amor...» a lo que se añade el comentario hecho sobre su padre por Jules en una carta a Hetzel: «Es un hombre extremadamente pío y absolutamente católico, por convicción razonada y en el sentido más absoluto».

A estos rasgos se suman el de «su regularidad monacal preside la vida de la casa. La exactitud, en este padre, es llevada al estado de principio implacable, casi de manía».

Exactitud conectada a la del reloj de la torre de un monasterio, mediante el permanente enfoque sobre dicho reloj del catalejo, montado sobre un trípode, de Pierre Verne.

¿No cabe ver en la maníaca exactitud de Phileas Fogg una caricatura de Pierre Verne?

Rasgos escasos, pero suficientes para poder trazar, sobre la cuadrícula del papel de «pater familiae» de la burguesía de la época, un retrato de Pierre Verne bastante ajustado. Retrato quizá convencional, pero de un convencionalismo acorde con el del personaje.

Hijo de un juez y hombre de leyes él mismo, su rigurosidad parece tener una fácil filiación. Rigurosidad y severidad van emparejadas con el autoritarismo, que se levanta como una barrera frente a la comunicación y por ende, a la comprensión. Hombres como Pierre Verne son absolutistas, ajustan su vida a principios absolutos, y a éstos sus esquemas de conducta. Los principios convenciones e ideas recibidas están anclados en ellos de forma inamovible.

Tal nos parece ser el hombre Pierre Verne, un burgués tradicional, perpetuador de los principios y tradiciones que a él mismo le fueron impuestos. Así conformado, Pierre Verne toma la imagen del Padre Terrible que asume, en nombre de Dios, la autoridad absoluta —el reflejo de esta autoridad se verá en muchos de los capitanes de barco, vehículo que, en Verne, simbolizará muchas veces la casa familiar—, autoridad que será ejercida y aplicada inflexiblemente.

Así, esta autoridad predetermina el curso de la vida familiar. Perpetuador de la tradición, Pierre Verne ha decidido ya que su hijo Jules se ajustará a la ley del mayorazgo y que, en consecuencia, será abogado y heredará su bufete. Así lo decretó y declaró ante toda la familia,

reunida por el bautizo de Jules.

Jules sabe, pues, que su destino está decretado por el Padre Terrible. Y sabe también que no puede oponerse a tal voluntad frontalmente. De aquí nacerá esa «resolución determinada, pero *secreta*, contra todo», ese «orgullo *solitario y mudo*», esa «vuelta de llave que *cierra el pensamiento íntimo*», esa afición que mostrará durante toda su vida por los disfraces y los criptogramas.

Nada de esto nos dice su biógrafa, quien, por el contrario, nos traza con pinceladas muy leves una atmósfera familiar más o menos idílica, más o menos aséptica, en todo caso. Una familia unida en una vida confortable. Un padre cuya severidad «oculta abismos de amor». Esos «abismos» ¿serían tan profundos que resultarían inaccesibles? ¿Tan inaccesibles como ex Polo, defendido por una «fortificación de huracanes», que ocultaba un fuego volcánico en el que Hatteras quiso desaparecer? ¿Osada simbiosis simbólica? Quizás. Pero va veremos cómo la obra verneiana es una accidentada Telemaquia, y cómo Verne humaniza la naturaleza, y viceversa, en una simbología turbadora...

Y así llegamos a un hecho crucial. Un día del verano de 1839, Jules salió furtivamente de su casa, de madrugada. A la hora religiosa del almuerzo —ya sabemos que la hora en casa de los Verne era otra religión—, el niño no había aparecido. Angustiada, la familia temía lo peor. Había debido ahogarse. O quizá había sido «estrangulado» por algún golfo de la «chusma harapienta» de las canteras de Miseri. Al fin, una pista. Un marinero había visto al pequeño embarcarse con dos grumetes en el *Coralie*, que debía zarpar de Paimboeuf rumbo a la India. Pierre Verne fue en piróscabo a Paimboeuf y llegó con el tiempo justo para agarrar al aventurero y llevárselo a casa.

Ante toda la familia, el Padre Terrible, vestido de la cólera divina y armado de un látigo, le infligió una tremenda flagelación y, con ella, una imborrable humillación, antes de ponerlo a pan y agua.

El incidente es crucial, y no se deja trivializar explicándolo como una respuesta precoz a la constante instigación a la aventura que suscitaban en un niño de once años la obsesionante presencia de los barcos, los mugidos de las sirenas, los relatos y lecturas sobre tierras ultramarinas. Su biógrafa sitúa el incidente como una anécdota que cuadra bien al personaje y a su futuro, tanto más cuanto que, a raíz de ello, Jules debió jurar a sus padres que no viajaría más que en sueños.

«¿Qué incontenible deseo le había embargado, de repente, de traer un collar de coral a la frívola Caroline?», dice Allotte de la Füyé, aceptando el motivo alegado por el niño.

Aunque la pasión amorosa por su prima Caroline impulse luego a Verne a otras decisiones fundamentales, es evidente que el motivo alegado por el niño no es más que el pretexto consciente que encubre el disentimiento radical con el padre. Su hermano Paul había anunciado ya su deseo de ser marino. Paul era libre de escoger su destino. Él, no. Él sabía ya que la vida le reservaba el honor de continuar la labor de su padre, de un padre con quien le era difícil identificarse.

El desenlace de este precoz estallido de rebelión, de esta tentativa de ruptura, quedará profundamente grabado en la memoria y en el subconsciente de quien, años más tarde, será un gran escritor. Un gran escritor de viajes imaginarios. Ya sabemos que el niño ha jurado no viajar sino con la imaginación. Primera inhibición que precederá a otras muchas. Primera tentativa de ruptura, que será también la última. Pues aquí creemos que debe situarse esa incapacidad de ruptura a la que me he referido en la introducción.

A falta de una exteriorización del conflicto, como en el caso de Kafka, con su célebre *Carta al padre*, forzoso nos será ver, con Moré, la expresión del problema a través de una hábil transposición literaria. Moré ve dicha transposición en la continua alternancia en la obra de Verne de la tipificación del padre «según la naturaleza» y del «padre según el espíritu» o, dicho

en otros términos, de la consanguinidad física y de la «consanguinidad» espiritual.

Disipado el nubarrón, la normalidad se reinstala en la vida de los Verne. Los dos hermanos ingresan en el liceo para cursar el bachillerato.

Las primeras manifestaciones de la vocación literaria de Jules surgen hacia los quince o dieciséis años de edad. Hacia 1845, frecuenta una tertulia literaria en una vieja librería de Nantes. De entonces data su primera obra, una tragedia en verso cuya representación propone, ingenuamente, al teatro de marionetas. Pero lo más trágico de la tragedia no fue ni el tema ni el rechazo por el teatro de marionetas, sino la indiferencia con que la cruel Caroline escuchó la lectura por su rendido enamorado. Ningún fracaso literario podía dolerle más que la indiferencia de Caroline. Apasionadamente enamorado de ella, Jules la asediaba con los únicos medios de que disponía: con versos elegiacos. Arma ineficaz. Caroline, que tenía unos años más que él, era insensible a los arrebatos líricos de su primo. Realista y calculadora, educada por su medio para un matrimonio «ventajoso», sabía ya que no es con versos con lo que puede amueblarse una existencia cómoda y regalada. Breve era entonces la juventud de una damisela casadera y delicada la elección del consorte. Su primo Jules no auguraba nada bueno, y su porvenir era tan lejano como oscuro.

En 1847 hay otro día crucial y fatídico en la vida de Jules Verne. El recurso a una alegría fingida, a la alegría de clown<sup>[22]</sup>, a que le obligaba su orgullo cada vez que debía sufrir un desaire de Caroline, le fue imposible el día en que se anunció a la familia el noviazgo de Caroline con un joven acomodado de la ciudad.

Desesperado, se sumió durante días y días en un hosco silencio. Una revolución interior debió fraguarse en él. De los restos de su espontaneidad no quedarían ya sino las apariencias, una máscara que iría cobrando consistencia con el tiempo. Rechazado, el adolescente se recluía aún más en sí mismo. Por el momento, como en todo adolescente que sufre un desengaño amoroso, el peor, el primero, en la edad más plástica de la vida, se produjo en él esa crisis de inseguridad que se deja sentir como una soledad total. Abandonado a sí mismo, expulsado del dominio imaginario y absoluto creado por la pasión, Jules no tiene otro medio de recobrase, de restituirse la confianza en sí mismo, que afirmarse en la voluntad y hacer de ésta el motor de la imaginación. Así, en una carta a su amigo Hignard: «Me voy, puesto que no me han querido, pero unos y otros verán de qué madera<sup>[23]</sup> estaba hecho este pobre muchacho llamado Jules Verne».

La fórmula denuncia la crisis de confianza en sí mismo. Sólo la realización de sus proyectos podría darle derecho a reconquistar la primera persona.

Desafío y palabras proferidos, claro es, por millares de jóvenes de todas las generaciones en busca de sí mismos. Pero en este caso, el tiempo lo confirmaría, y Caroline podría recordar, años después, en aquel hombre en la cúspide de la gloria, al joven enamorado, un poco ridículo con sus bolsillos llenos de versos, y, lo que es peor, de versos malos, con quien ensayaba su coquetería por los jardines de Chantenay. Pero lo que urgía entonces era ausentarse, aunque fuese provisionalmente. Su padre deseaba que comenzara sus estudios de Derecho, trabajando en su bufete con él y sus pasantes. Pero más que la insistencia de Jules, fue la evidencia de su sufrimiento lo que determinó a Pierre Verne a enviarle a París a pasar su primer examen.

Su estancia en la capital, alojado en casa de una severa tía-abuela, fue muy breve, apenas el tiempo necesario para vislumbrar la gran ciudad, aprobar su examen y ahorrarse el espectáculo de «la boda execrable».

«Así, pues, ya está. La boda execrable se ha celebrado. El anapesto (ilegible) de Esquilo vendría bien aquí. En cuanto a mí, diré simplemente: Perdónale, Señor, ella no sabe lo que hace. Además, me vengaré matando a su gran gato blanco a la primera oportunidad».

Tras una «cura» en Provins, Jules regresa a su casa familiar, en la que ve muerto el mundo de su infancia. Pero la «cura» no ha sido eficaz. Su visión del mundo que le rodea es sombría,

desesperada. Allotte nos dice que sus insólitas desapariciones «conmueven a su madre». ¿A qué desapariciones se refiere? Nos dice también que su madre le induce a frecuentar las veladas mundanas, y que Jules, como hijo obediente, asiste a ellas mostrándose silencioso y aburrido, y creándose así una reputación de huraño y salvaje. Y es que las bodas «execrables» de Caroline le han revelado el centro de gravedad de la sociedad en que se mueve: el dinero, del que se habla tanto más cuanto que se vive en plena crisis económica.

La imaginación de un adolescente que se siente triste y poeta, se asfixia en tan estrecho, en tan ominoso círculo. Con envidia y dolor, ve el horizonte que se abre ante Paul, quien se dispone a poner a prueba su vocación marinera en un barco de cabotaje. Parece que en este momento, Jules hace su última tentativa de convencer a su padre para que le permita ser marino. Tentativa inútil. Estaba dispuesto que sería abogado. Jules se resigna. Pero en su fuero interno, su voluntad le ha trazado otros derroteros. El teatro le fascina. En el círculo literario de Nantes, ante el que ha leído una obrita, se le augura un porvenir de autor ligero. Pero la capital del teatro es París, y los estudios de Derecho la coartada.

Cuando se disponía a partir, estalló la revolución. La crisis venía incubándose desde dos años antes. La mala cosecha de 1846, las inundaciones del Loira y del Ródano, la enfermedad de la patata que se declaró ese año, causaron la escasez de alimentos y la subida en flecha de los precios. La importación de cereales, muy tardía a causa del proteccionismo reinante, ocasionó una verdadera sangría de divisas. Absorbido el poder adquisitivo del pueblo por la alimentación, la industria y el comercio cayeron en barrena. En 1847, la economía estaba paralizada. La especulación y la congelación de créditos multiplicaban las bancarrotas. El paro alcanzaba enormes proporciones. La prensa denunciaba la corrupción oficial. Visiblemente, el régimen de Luis Felipe, la monarquía burguesa, estaba condenado, y la tardía dimisión de Guizot, en febrero de 1848, no sirvió ya sino para dar pasaporte a la segunda república que, como la primera, advino como la exaltación de la libertad, con una amplia repercusión en toda Europa, tanto más cuanto que en ella germinaría y se declararía, unos meses más tarde, en junio, la primera gran batalla de la historia moderna entre la burguesía y el proletariado.

Posiblemente todos estos acontecimientos revistieran únicamente el carácter de una contrariedad para el joven Verne, impaciente por abandonar Nantes. Pues sus padres, asustados por los acontecimientos, no querían dejarle partir. Su viaje se retrasó hasta noviembre, no sin antes exigir de Jules el juramento de que no se asomaría a las barricadas políticas.

Pero si la política inmediata y contingente no reclamaba por entonces su atención, absorbentemente centrada en la literatura, el clima de ese año en que hizo su entrada en París encendería inextinguiblemente en él el amor a la libertad y el odio al despotismo, explícitamente declarados en toda su obra. «Jules Verne —dice Allotte— la amó (la libertad) con el ardor romántico de los hombres que tenían veinte años en 1848».

Pero, además, los acontecimientos le dejaban una parcela de libertad personal que él acogió con gran satisfacción. Su tía-abuela había huido de París. Eso le permitiría vivir emancipado de toda tutela, por vez primera, con su amigo Bonamy, con quien el 10 de noviembre de 1848 partió de Nantes, en diligencia, al tiempo que su hermano Paul se embarcaba hacia las Antillas.

## Capítulo II

### París y sus peligros

«El hombre, al nacer, recibió de su estómago la orden de comer al menos tres veces al día, para reparar las fuerzas que le consume el trabajo, y, más a menudo, la pereza».

(ALEJANDRO DUMAS, *Le Grand Dictionnaire de la Cuisine*).

Instalado en una modesta habitación del Barrio Latino, en la rué de l'ancienne Comédie, el joven estudiante provinciano se lanza al descubrimiento de París, apenas entrevistado en su primera estancia, gozando de su recién adquirida libertad. Pero más que las calles, plazas y bulevares de la gran ciudad, son las librerías las que ejercen sobre él extraordinaria fascinación. Una gran constelación literaria brilla en sus escaparates: Balzac, Stendhal, recientemente desaparecido, Lamartine, Dumas, Merimée, George Sand, Musset, Gautier, Hugo...

Tentaciones dolorosas, dada la escasez de sus recursos. El abogado de Nantes cree que el mejor medio de evitar a su retoño «los peligros de la capital» es no enviarle un céntimo más de lo estrictamente indispensable. Y padre e hijo se hallan, una vez más, en desacuerdo sobre el concepto de lo indispensable. Por esto, las cartas de Jules a su familia, durante este período, abundan en cuentas minuciosas acompañadas de comentarios elegiacos.

Como Pierre Verne no ha previsto en el estrecho capítulo de lo indispensable, el «vicio» de la literatura, Jules debe recurrir a los grandes medios. Es su estómago el que pagará las *Obras Completas* de Shakespeare, quien será siempre, con Molière, su autor predilecto. Jules lee en ayunas las meditaciones de Hamlet. Ascetismo, sacrificio doloroso para quien como él gusta de la buena mesa.

Afortunadamente, la época mantiene vivo el culto de la conversación. Continúa la boga de los «salones de Madame», y todo salón que se precie pone un espléndido *buffet* a la disposición de los invitados. Para hacerse invitar, hay que tener buenas relaciones. Jules se sirve a este fin de su tío Chateaubourg, quien le recomienda a varias damas que abren sus salones en días fijos y se disputan enconadamente las celebridades del momento.

A tal señor, tal honor. El joven provinciano, desconocido, cuya timidez realzaba la torpeza de sus modales, no podía esperar otra acogida que la de una condescendencia mal disimulada. Su timidez lo excluía del torneo de ingenio a que se entregaban los invitados de marca, pese a que él no estuviera dotado del tributo de *esprit* que la vida parisina exigía de sus actores.

La calidad de los invitados y del *buffet* del salón literario de Madame Barreré atraía a Jules. Sin embargo, se veía obligado a espaciar sus visitas. La causa de ello era que tanto él como su amigo Bonamy disponían tan sólo de un traje y de unos zapatos *de soirée*, que ambos «ocupaban» por riguroso turno, hasta el punto de llegar a no saber a quién pertenecían realmente.

«Esta noche, escribe a su familia, Mme. Barreré va a presentarme al conde de Coral, redactor de *La Liberté*. El tal Coral, amigo de Hugo, me conducirá a este semidiós, si es que acepta recibirme. Allí podré ver a toda la galería romántica. Pero, a decir verdad, tales y cuales burgueses de Nantes, a lo Balzac, son, con su espíritu, su estupidez, sus virtudes o sus manías, cien veces más curiosos que el más excéntrico de los literatos parisienses. Sin embargo, París, la vida literaria de París, me atrae irresistiblemente».

Al leer estas líneas, el severo abogado de Nantes ¿sentiría alcanzadas por el flechazo sus «virtudes o manías»?

En el salón de Madame Barreré, conoció a d'Arpentigny, famoso quiromántico, y a Alejandro Dumas padre. El encuentro con Dumas fue providencial.

Bernard Frank hace un relato muy cómico del encuentro de los dos novelistas más populares del siglo. Dice reproducir un artículo publicado por un periódico belga, cuyo nombre no cita, y que le fue confirmado por un marino admirador de Verne. Según esta versión, Dumas y Verne sufrieron un encontronazo en la escalera de la casa de Mme. Barreré. Furioso, el grueso Dumas

agitó su bastón ante la cara del joven, quien sin excusa alguna le interpeló de este modo:

«—¿Ha cenado usted, señor?

—Perfectamente, joven, y nada menos que una tortilla de tocino a la moda de Nantes y...

—Las tortillas de París a la moda de Nantes no valen nada, señor. Nada, ¿me oye? Hay que echarles azafrán, para que se entere. ¡Azafrán!

Nada podía interesar más vivamente el gran gastrónomo que fue Dumas.

—Así, pues, ¿sabe usted hacer tortillas, joven?

—¿Que si sé hacer tortillas, señor? Y aún mejor comérmelas. ¿No llevará usted ahí alguna?

—¡Qué insolente es usted! He aquí mi tarjeta... inútil que me dé la suya... Vendrá usted el miércoles al terreno del honor... en la cocina de mi casa... a hacer una tortilla...».

De visita en casa de Hignard, Jules cuenta el incidente al joven compositor, y al llegar al lance del desafío saca la tarjeta y... grita, estupefacto:

—¡Alejandro Dumas!

Si el encontronazo así descrito no fuera cierto, cabría decir por lo menos que es *ben trovato*. Esta versión satisface más la imaginación que la del encuentro de esas otras dos órbitas planetarias de la novela, Proust y Joyce, que, invitados a una cena, se ignoraron mutuamente sin cambiar más que unas triviales palabras, como ha relatado Italo Svevo.

¡Alejandro Dumas! No hay suficientes adjetivos para tejer la tupida red que se necesitaría para poder apresar la personalidad del increíble Dumas... Fantástico, fastuoso, ególatra, vanidoso, apasionado, versátil, despreocupado, generoso, escéptico, supersticioso, franco, alegre, bondadoso, astuto, ingenioso, ingenuo, frívolo, feroz, histrionesco, plagiaro sin escrúpulos como hombre que nunca supo distinguir lo suyo de lo ajeno... No, inaprehensible este enorme, este monstruoso Alejandro Dumas, este hombre cuyas cualidades y defectos desarmaban a sus más encarnizados enemigos, este hombre que seducía más por sus defectos que por sus virtudes.

Si nadie podía escapar a la fascinación que ejercía la personalidad proteica del gran mulato, ¿cómo hubiera podido sustraerse a ella Jules Verne?

Elevado a la dignidad de miembro del círculo Dumas y de comensal de su refinada mesa, el joven provinciano tuvo acceso a otro universo moral, y pudo ser testigo de las privilegiadas relaciones padre-hijo (este último sólo cuatro años mayor que Verne) de los Dumas, que serían así descritas por Dumas hijo, en su comedia *El Padre Pródigo*:

«¿Debía condenarte a la vida que yo había llevado y que me había aburrido tan a menudo?... Te he dado mis cualidades y defectos, sin tasa. No pude enseñarte la economía porque yo nunca supe lo que es eso... He buscado tu afecto más que tu obediencia y tu respeto. Poner todo en común, nuestro corazón como nuestra bolsa, darnos y decirnos todo, poder contar uno con el otro, tal fue nuestra divisa. Esto es lo más importante entre un padre y un hijo».

Y a través de la ternura de esta frase de *enfant terrible*: «Mi padre es un gran chiquillo que yo tuve cuando era pequeño». O de esta otra: «Mi padre es tan vanidoso, que es capaz de subirse a la trasera de su coche para hacer creer que tiene un lacayo negro».

Privilegiado testigo de estas relaciones privilegiadas, ¿cómo no había de envidiarlas el hijo del adusto burgués de Nantes, cuyas cartas a lo Catón abundaban en severas advertencias sobre los beneficios de la austeridad moral y material?

A su vez, Dumas padre apreciaba mucho el entusiasmo y la imaginación de Jules Verne, así como la insospechable erudición de que daba muestras en las más diversas materias. Por entonces, Dumas no podía sospechar que su joven admirador sería el único escritor que le sobrepasaría en popularidad y en tiradas. Pero si hubiera podido preverlo, es probable que su inmensa generosidad habría neutralizado su inconmensurable vanidad.

Dumas había abierto, el 21 de febrero de 1849, el Teatro Histórico, cerrado por la Revolución del 48, con una adaptación dramática de *Los tres mosqueteros*.

Verne tuvo el alto honor de asistir al estreno, en el palco del maestro, de lo que no dejó de informar a sus padres, con ingenua vanidad:

«El sábado pasado, asistí en el Teatro Histórico a la primera representación del drama de la juventud de los mosqueteros, de Alejandro Dumas. Yo estaba en su palco. Fue muy divertido. Se trataba de una escenificación del primer volumen de *Los tres mosqueteros*. Hay en esta obra, que no es muy literaria, un sentido del teatro casi milagroso.

El tío Dumas era increíble viendo representar su pieza. No podía evitar decirnos todo lo que iba a ocurrir. Vi pasar por nuestro palco a muchos personajes célebres, entre otros a Girardin, Gautier, Jules Janin, etcétera... Era un espectáculo muy atractivo para mí. Estas pequeñas dulzuras no son desdeñables. Voy a casa de las señoras Barreré y Mariani casi todas las semanas».

Su amistad con Dumas dio alas a su ambición de autor dramático, para escribir dos dramas históricos: *La conspiración de la pólvora* y *Un drama bajo la Regencia* ambos inéditos hasta hoy, lo que permite sospechar que no entusiasmaron al autor del *Conde de Montecristo*. Sin embargo, Dumas escogería una obra menos ambiciosa, un ligero juego escénico en un acto y en verso, para llevarla a la escena del Teatro Histórico el día 12 de junio de 1850. *Las Pajas rotas* halló una cierta clemencia en la crítica —quizá por murmurarse que llevaba la mano de Dumas<sup>[24]</sup>, ¡por una vez se invirtió la maledicencia!— ¡y llegó a alcanzar doce representaciones!

El joven autor se sintió feliz. Su modesto éxito inicial reforzó en él su vocación de comediógrafo. Entre las satisfacciones que le deparó el estreno, no fue la menor la del pequeño banquete que le ofreció el Club de los Once sin Mujeres, del que él era miembro fundador. Uno de los once, Charles Maisonneuve, rico nantés, pagó la impresión de la obrita, que, en señal de gratitud, Verne dedicó a Dumas.

La clemencia de la crítica parisiense no halló eco en el abogado de Nantes, intransigente ante toda cuestión de principio. ¡Nada de bromas con la fidelidad conyugal! Y además, la frivolidad y osadía de esta obrita, ¿podían convenir a la reputación de quien muy pronto debería ocuparse de asuntos serios en su bufete?

Jules, se defendió así ante su padre: «Estas obras no son apenas serias, en efecto. Tengo otras muchas ideas en la cabeza, millares de proyectos que no soy todavía capaz de formular; si lo que imagino es bueno, lo verás algún día, pero me hace falta tiempo, paciencia y tenacidad».

Unos meses más tarde, la obrita fue presentada ante la burguesía de Nantes, en el teatro Graslin. Los Verne y los Allotte debieron digerir penosamente los reparos morales a las audacias que empañaban, según la crítica local, el «indudable valor artístico de la pieza» y al «meritorio talento de su autor».

Aterrado, Pierre Verne comenzaba a preguntarse si su hijo no se convertiría en un «autor peligroso».

Afortunadamente, faltaba ya muy poco tiempo para que acabara la carrera y abandonara París y sus «peligros».

## Capítulo III

### El gran proyecto

«La miseria es la piedra de toque de las almas ricas».

*(Castillos de arena en California).*

El momento crucial no tardó en llegar. Jules pasó con éxito su tesis de Derecho. Inmediatamente, su padre le conminó a regresar a Nantes. Ya nada tenía que hacer en París.

¿Abandonar París, sus teatros, sus cafés, sus bulevares, sus librerías? ¿Recluirse en Nantes, soportar a la sociedad respetable de Nantes?

La vida literaria está en París, y la literatura es, con el mar, su única e insustituible vocación. Así se lo comunica a su padre.

Esta rebelión escandaliza a los Verne, de Nantes a Provins. Jules multiplica las precauciones oratorias, los «tu hijo respetuoso», «tu hijo que te quiere», los «perdóname, papá», con la doble finalidad de permanecer en París y de seguir gozando del viático paterno.

Una lucha epistolar se entabla entre ambos. Pierre Verne se manifiesta desesperado. ¡Haber trabajado duramente tantos años para legarle un bufete próspero, haberle pagado los estudios y, al final, ver inutilizados sus esfuerzos!

«No creáis que me divierto en París, responde Jules, pero una fatalidad me clava aquí. Yo puedo ser un buen literato y no seré más que un mal abogado, por no ver en todo otra cosa que el lado cómico y la forma artística, y por no sentirme apegado a la realidad de los negocios».

A la argumentación de Pierre Verne acerca de la posibilidad de simultanear ambas actividades, responde su hijo: «La literatura ante todo, puesto que sólo en ella puedo triunfar. Mi espíritu está irrevocablemente fijado en este punto. ¿Para qué insistir a este respecto? Tú conoces bien mis ideas, querido papá, y sabes muy bien que, pronto o tarde, ejerza o no el Derecho durante unos años, si las dos carreras son proseguidas simultáneamente, una de ellas matará a la otra, y conmigo tu bufete no tendría muchas posibilidades de longevidad».

Pierre Verne no cede y trata de convencerle de que regrese a Nantes sólo por dos años, el tiempo necesario «para ver las cosas con más claridad», o, en su mente, el tiempo necesario para reducir el juvenil ardor de la literatura, atribuido por el abogado de Nantes al ambiente de París, el tiempo necesario para adaptarse «a la realidad».

A esto responde Jules: «Ausentarme de París durante dos años es perder todas mis relaciones, anular el resultado de mis gestiones, dejar al enemigo reparar sus brechas, reconstruir sus fortificaciones, colmar sus fosos. Es volver a ponerme, al cabo de dos años, en presencia de los obstáculos que ya he franqueado, con menos ardor para combatir, menos fuerza para avanzar, menos juventud para esperar».

Pierre Verne cambia entonces la escopeta por el pincel, para trazar un cuadro sombrío de la miseria que acompaña, como un perro fiel, a la literatura.

En sus esfuerzos por evitar la ruptura, Jules le da la vuelta al cuadro: «Me dices, querido papá, que Dumas y otros no tienen un ochavo. La explicación está en su desorden. Dumas gana 300.000 francos al año... Eugenio Sue es millonario. Scribe, cuatro veces millonario. Hugo, 25.000 francos de renta. Feval... todos, todos tienen una bonita situación y no se arrepienten de la vida que han seguido».

Citar esta pléyade de autores de moda no podía convencer al buen burgués de Nantes. Jules omitía en su cuadro las sombras de la gran cohorte de cortesanos que pululaban en la «corte de los milagros», los que hacían una literatura vivida y no escrita, los autores y víctimas del gran folletín literario cuya última página se escribía en el hospicio, los que hallaban en el alcohol el único y último asidero de sus sueños. Como aquel Teodoro Pelloquet, náufrago de la literatura, al que su órbita trazada en eses le llevó al asilo, donde en sus últimos estertores se le oyó jadear: «Abs... abs...». ¡Qué decepción la del cura, cuando vio rechazados sus servicios por el agonizante, que no reclamaba la absolución, sino su última dosis de absentia!



Eran estos náufragos los que protagonizaban el drama de la literatura a los ojos de la burguesía, y no los triunfadores que citaba Jules, y que se habían ganado el derecho de ciudadanía.

Vivir de la pluma era una empresa heroica que requería no sólo el talento, sino una energía y capacidad de trabajo tremendas, las que tenían los Dumas, Balzac, Sainte-Beuve, Janin, etc... Las que tenía también Jules Verne.

Jules Verne era testigo de esa bohemia terrible, exaltada por sus propias víctimas como un desafío a la sociedad, sublimada literariamente para poder soportarla, como los *clochards* actuales de París subliman su condición en la leyenda de una opción de libertad. No parece que Verne estuviera muy dispuesto a arrostrar esa bohemia. De ahí que se perciba en sus esfuerzos por convencer a su padre el firme deseo de continuar gozando del viático paterno, por anémico que éste fuese. De ahí que solicite la intercesión de su madre sin ambages: el dinero, le dice, «es mi mayor preocupación en medio de mis preocupaciones de todas clases. Así, pues, la pensión paterna es para mí como una gracia especial. Si la situación se prolongara, tomaría el carácter de un préstamo. Si más tarde, por mis obras, cae alguna ilustración sobre la familia, no hará daño a nadie. Hay que actuar, pues, en el presente y tener fe en lo por venir».

Al ver que todos sus argumentos, advertencias, profecías y anatemas se estrellan en la firme decisión de su hijo, que la presenta como irrevocable, Pierre Verne cede. Pero no por ello pierde la esperanza de que Jules vuelva al cauce que él le había trazado desde la cuna. Para ello, entiende convencionalmente que el medio más seguro y eficaz es cortarles los víveres. Pero un cálculo semejante desconocía la voluntad de Jules, el rasgo más acusado de su carácter. Así, al planteamiento del padre, basado en su convicción de que «la miseria es buena consejera», de que la miseria logrará lo que no consiguieron sus buenos y prudentes consejos, Jules responderá afirmando que «la miseria es la piedra de toque de las almas ricas».

Sus ilusiones de ganarse la vida con la pluma no tardan en disiparse, aunque el *Musée des Familles* le haya aceptado dos trabajos: *Los primeros navíos de la marina mejicana* y *Un viaje en globo*, textos que nos anuncian ya una obra en germinación.

La urgencia de sobrevivir, o de subvivir, si se quiere, a las veinticuatro horas del día con su fatídico corolario de comidas y cenas, le lleva a buscar el sustento fuera de la literatura y de sus arrabales. Las lecciones de Derecho, mal pagadas, no le sacan de la miseria. Una situación más sólida se le ofrece: la de pasante de un abogado. Pero debe rechazarla, al notificársele que durante dieciocho meses deberá trabajar gratuitamente.

Para olvidar el hambre, se recluye en la Biblioteca Nacional, donde se sacia de lecturas científicas. La ciencia le atrae irresistiblemente.

El espíritu positivista introducido por Auguste Comte ha arrumbado el irracionalismo romántico y restituido a la ciencia la dignidad y la importancia que le fueron negadas por los románticos. Podrían multiplicarse los testimonios a este respecto. Baste aludir a la hostilidad hacia las matemáticas de los tres representantes más conspicuos del movimiento: Madame de Stael, introductora en Francia del romanticismo alemán, Chateaubriand y Lamartine, quien llegó a decir: «Las matemáticas eran las cadenas del pensamiento humano. Respiro: ya están rotas».

Pero en esa época, los románticos no representaban ya sino los últimos ecos del individualismo pequeño-burgués, y su influencia era meramente estética.

Son las doctrinas sansimonianas en su vertiente «práctica», es decir, desgajada de sus postulados revolucionarios, las que proveen la superestructura ideológica al capitalismo industrial en desarrollo. El postulado sansimoniano de la existencia en cada tipo de sociedad de dos clases dirigentes: la que asume la dirección intelectual y la que asegura la dirección material, asignaba estos papeles, en la época, al científico y al industrial, respectivamente.

Al reinado de los banqueros, de la aristocracia financiera, con Luis Felipe, en detrimento de la burguesía industrial, sucede, con la República de 1848, el reinado de la burguesía industrial que, con el Imperio, opera su fusión con el capitalismo financiero. Así, el industrial se erige en el

arquetipo de la sociedad en marcha. Es el papismo industrial satirizado por el liberal Benjamín Constant. A su vez, el desarrollo industrial viene a potenciar el papel del científico, en la versión utilitaria con que el sansimonismo denuncia la influencia de Bentham.

Con el positivismo, que rechaza la metafísica y reivindica para la ciencia el suelo firme de la experimentación, la Edad de Oro es definitivamente sustraída al pasado y proyectada al futuro. Ya en 1825, el órgano de los sansimonianos, *El Productor*, aparecía con el epígrafe: «La Edad de Oro, que una ciega tradición ha situado hasta ahora en el pasado, está en el futuro».

Situado en esta encrucijada de influencias y confluencias, Verne, en quien luchan su admiración por la literatura romántica y por la ciencia, trascenderá esta contradicción en una síntesis que me atreveré a calificar de positivismo romántico. En efecto, su concepción de la ciencia será siempre romántica. En sus obras se dará siempre una continua alternancia de romanticismo y de positivismo. Ambas formas de espíritu y de praxis serán dramáticamente personificadas por el capitán Nemo y Cyrus Smith. El héroe positivista formulará la oración fúnebre del héroe romántico, al decirle: «Capitán, su error ha sido creer que podía oponerse al progreso necesario».

Estamos ya en los umbrales de una obra gigantesca. Los «millares de proyectos que todavía no era capaz de formular» empiezan a corporeizarse en el diseño de escribir la novela de la ciencia, de incorporar a la literatura las conquistas de la ciencia y de la técnica.

Abordamos aquí el problema de las fuentes, el problema de saber qué pudo inducir a Verne a concebir tal diseño. Ningún testimonio del autor a este respecto. Sin embargo, parece obvio que hay que buscar las fuentes de esta obra en las doctrinas de los sansimonianos, que proponían mejorar la suerte de la humanidad por la ciencia y sustituir la explotación del hombre por el hombre por la explotación del globo por la humanidad. Que Verne leyera a Saint Simón, Enfantin, Bazard, etc., parece tan incontrovertible como que debió leer muy atentamente a Fourier.

De todos modos, sabemos que fue siempre asiduo lector de *Le Tour du Monde*, revista dirigida por el sansimoniano Edouard Charton, quien dirigía también *Le Magasin Pittoresque*, del que Verne fue colaborador. Sabemos asimismo que entre las relaciones de Verne figuraron numerosos sansimonianos.

Pero es muy probable, según la sugestiva conjetura de Jean Chesnaux<sup>[25]</sup> que Verne tuviera acceso a las doctrinas sansimonianas a través de su paisano, el doctor Guepin.

Parece, en efecto, altamente improbable que Verne no leyera —si es que no lo conoció personalmente— las obras de una personalidad de tanta notoriedad en Nantes. El doctor Guepin, médico cirujano y oculista, fue profesor de medicina, de química y de economía industrial en Nantes. En 1848 fue nombrado comisario de la República en esa ciudad, lo que le valió numerosos enemigos entre los reaccionarios que, al alzarse con el poder en 1850, le destituyeron de sus cátedras. El doctor Guepin publicó en 1850, una obra titulada *Filosofía del socialismo o Transformaciones en el mundo y en la Humanidad*, escrita bajo la inspiración de las ideas de Saint Simón y de Pierre Leroux. Leroux fue el primero en emplear, en 1832, el término «socialismo», que tanta fortuna haría y a cuya devaluación semántica estamos asistiendo ahora<sup>[26]</sup>. La formación, verdaderamente enciclopédica, de este polígrafo local, le llevó a escribir sobre las más diversas materias, desde una *Historia de Nantes* hasta una monumental obra de cerca de mil páginas, publicada, en 1854, bajo el título *Filosofía del siglo XIX, estudio enciclopédico sobre el Mundo y la Humanidad*. En esta obra, que da un amplio resumen de las ideas de Fourier y de los sansimonianos, el doctor Guepin expone los conocimientos de la época en física, química, botánica, zoología, mecánica, etcétera, y expresa su fe en las posibilidades de la electricidad y del maquinismo, así como en la explotación de los recursos naturales, ideas; elevadas casi a una religión por los sansimonianos. «La humanidad, dice el doctor Guepin, tiene por capital el Globo entero. Si nuestro Globo es una fuente inagotable de

calor y de magnetismo, ¿por qué no podríamos llegar a explotarlo?». El doctor Guepin termina apelando al advenimiento de una «literatura de la edad científica». Y en la misma obra, emite esta curiosa idea: «La industria, esta literatura, esta inscripción aparentemente nueva del pensamiento de las masas en la superficie del suelo, ¿no sueña hoy el trazado del plan global de las obras a ejecutar sobre la superficie del planeta?».

En esta idea nos parece hallarse una de las claves más importantes de la obra de Verne. Comentando la obra verniana, Michel Butor descubre con su perspicacia habitual este importante aspecto, al escribir: «... la misma naturaleza sueña y el hombre termina por realizar estos sueños, a menor escala quizá, con menor grandeza, pero, sin embargo, más perfectamente: los acaba y les da su verdadero fin. El cumple las promesas que están inscritas en el interior de las cosas... La naturaleza soñaba ciudades. Y si el hombre puede, de algún modo, realizar el largo deseo del mundo es gracias al mundo, y porque el mundo le es, de algún modo, transparente: él puede conocer sus razones. Pero esta posibilidad efectiva y eficaz no implica el conocimiento actual de esta razón. Él la descubre, pero no la descubre sino poco a poco y como al azar. El mundo, a la vez en su totalidad y en sus detalles, es un enigma cifrado»<sup>[27]</sup>.

Esta idea de una naturaleza portadora de un sueño, de un proyecto que contiene en sí mismo la dinámica de su propia evolución, no es quizá nueva —ya el escolástico Duns Escoto se preguntaba si la materia podía pensar—, pero el sansimonismo la ha hecho operante. La idea del progreso pasa por la explotación de la naturaleza, por la realización de su virtual potencialidad, y la explotación de la naturaleza pasa por la apropiación del mundo. De ahí el extraordinario auge e impulso de las exploraciones geográficas, de las mediciones de la Tierra, del desarrollo de las vías de comunicación, que son formas convergentes de la toma de posesión del mundo. Pioneros de esta empresa de apropiación, los exploradores, científicos y misioneros constituirán los románticos destacamentos de vanguardia del colonialismo y del imperialismo. Este nuevo espíritu establece nuevas relaciones entre el hombre y el cosmos. Así, Fourier, en su animismo universal, afirma que «todo está ligado al sistema del universo». Así, Saint Simón cree hallar en la gravitación un principio de explicación universal y sueña en reducir a esta ley todas las del mundo físico, biológico y moral, lo que le llevaría a proponer, en un momento dado de la evolución de su pensamiento, la sustitución del cristianismo por el culto a Newton.

En la época en que Verne proyecta crear la literatura de la edad científica y sueña en traducir a lenguaje épico el largo y lento sueño de la naturaleza, la Tierra se ofrece todavía virgen al hombre, como una materia plástica entregada al genio creador del hombre. Todo es posible en este nuevo planteamiento de la interacción del hombre y la naturaleza. ¿No había anunciado Fourier la modificación del clima hacia una omnipresente primavera perpetua, por las conquistas en latitud de la agricultura? No hay proyecto de ingeniería, por audaz que sea, que parezca imposible. ¿No ofreció Saint Simón al gobierno español la construcción de un canal entre Madrid y el mar? ¿No fue sansimoniana la idea del canal de Suez, que llevaría a la práctica el sansimoniano Lesseps?

Tal es la Tierra Prometida a la que sus profetas —sabios e industriales— deben llevar a la humanidad. Tal es la Tierra Prometida —térta incógnita— que hallará en Verne su poeta.

Tales son las fuentes del proyecto verniano.

Al comunicar tal proyecto a Dumas, éste, entusiasmado, calificó la idea de «inmensa» y animó a Verne a llevarla a cabo y a vencer todos los obstáculos que pudieran interponérsele. Por ello, cuando Pierre Verne vuelve a la carga, exhortándole de nuevo a hacerse cargo de su bufete, su hijo le responde: «Una vez más me pides que reflexione, querido padre. ¿Para qué? Tú conoces la opinión de Dumas. Mi espíritu está ya irrevocablemente fijado. La reflexión toma su fuente en las zonas polares de la incertidumbre. La comarca que yo habito está ya menos al Norte y

más cerca de la zona tórrida y apasionada»<sup>[28]</sup>. Este vocabulario geográfico denuncia sus lecturas de entonces.

Pero a Verne no se le oculta que este proyecto le abre un camino erizado de dificultades. Lo fundamental es hacerse con una documentación extremadamente sólida, y ello exige un lento y paciente esfuerzo, requiere tiempo y libertad de espíritu, en una palabra, independencia económica. La pobreza en que se halla, le prepara mal para tan ambiciosa empresa. Pero ya su obra está escrita en su voluntad. Y hay algo que le atrae inconteniblemente en ella: su novedad. Él tiene vocación de explorador, de pionero, vocación que debe encontrar su expresión en la literatura. Los relatos de los exploradores y los oídos de viva voz de su amigo Jacques Arago, hermano del célebre astrónomo, le entusiasman. Su orgullo le ratifica el proverbio de que más vale ser cabeza de ratón que cola de león. Y, hasta ahora, sus ensayos en el teatro se inscriben en cauces ya trillados.

Por eso, cuando su padre le pregunta a qué escuela, clásica o romántica, piensa adherirse, él responde orgullosamente diciendo que a la suya personal, aún por crear. Pues su proyecto es todavía eso, un proyecto para cuya realización no está aún preparado, y al que las dificultades económicas ponen en peligro de dejar en la vía muerta de la pura potencialidad.

## Capítulo IV

### Pére qui roule n'amasse pas mousse

En esa época se instala en una buhardilla del 18 Boulevard Bonne Nouvelle, a la que denominará el «cerebro del inmueble». La buhardilla se reduce a una exigua habitación sin más mobiliario que una cama, una mesa y una silla. Pero la pobreza del interior es compensada por la riqueza del panorama. La vida hirviente y pintoresca de los bulevares se le ofrece generosamente desde su atalaya. El espectáculo del bulevar, con sus terrazas de cafés en las que los poetas, dramaturgos y periodistas se pasaban la vida, con sus charlatanes y músicos callejeros, con sus provincianos que, atraídos por la fama de los bulevares, iban a captar el estilo deambulatorio del *boulevardier*, fascinaba a Verne casi tanto como el paisaje migratorio de su primera infancia en la isla Feydeau.

Preocupado por dar solución al problema de su sustento, Verne parece desentenderse de un acontecimiento tan importante como el golpe de Estado bonapartista del 2 de diciembre de 1851, que tan graves repercusiones tendría para la literatura y el periodismo, al someterlos a una censura tan feroz como estúpida.

Si las ilusiones de la República social se vieron brutalmente disipadas con la represión de junio del 48, las ilusiones de libertad, adscritas a la República a secas, pasaron a esperar tiempos mejores... en las cárceles y en el exilio, camino éste que tomarían los Hugo, los Carnot, los Arago, los Quinet, los Hetzel...

La débil resistencia de los republicanos —esta vez las clases populares rehusaron batirse en defensa de un régimen que les había hecho víctimas de una represión feroz tres años antes— desembarazó el camino del aventurero demagogo hacia el Imperio, entronizado el 14 de enero de 1852.

Con la coronación del «generalísimo del ejército y del orden», como lo había designado el cruzado papista Veuillot, se abate sobre el país la reacción.

Con los codos libres —parlamentarios y senadores bailan a coro rivalizando en sumisión al Poder— el Emperador asestará golpe tras golpe a las últimas libertades, en defensa del «orden».

Al igual que los diputados, los funcionarios son obligados a prestar juramento de fidelidad y adhesión al nuevo Régimen. Sin embargo, numerosos universitarios rehúsan y deben dimitir.

Las escuelas privadas son reabiertas, y las escuelas públicas son puestas bajo la supervisión del clero. Los catedráticos que han aceptado prestar juramento de adhesión deben someter los programas de sus cursos a la aprobación del Ministerio de Instrucción Pública, al igual que deben aceptar la obligación de afeitarse las barbas, consideradas como un símbolo subversivo.

La enseñanza era uno de los más importantes caballos de batalla.

¿No había advertido ya, casi veinte años antes, el contrarrevolucionario Chateaubriand que el *statu quo* social desaparecería a medida que la instrucción descendiera a las «clases inferiores» y les revelara «la llaga secreta que roe el orden social» y que «el salario no era más que la prolongación de la esclavitud»? ¿No había osado Thiers —desde su tribuna de diputado— elogiar sin ambages ni eufemismos a la religión «por enseñar a los pobres que están en la Tierra para sufrir»? Se ve que las clases dirigentes se sentían tan fuertes, que no necesitaban recurrir a la hipocresía ni a los eufemismos de hoy. Éstos eran necesarios, en cambio, a la oposición, para poder expresarse en una prensa a la que el régimen había puesto un duro bozal a través de la autorización previa, el fondo de garantía y los derechos de timbre y de correos. No existía censura previa, pero todo artículo o incluso dibujo que mereciera la desaprobación del Poder, implicaba automáticamente la sanción del Ministerio del Interior. La tercera advertencia era la última y significaba la suspensión de la publicación. Esto hacía que los directores de los periódicos se erigieran en autocensores, descargando así al Poder de esta labor. Por todo esto,

los periodistas se ejercitaron rápidamente en el nuevo arte de escribir alusiva y elusivamente, mediante sutiles alegorías y transposiciones, así como los lectores en el de leer entre líneas, autogratificándose unos y otros con su capacidad de imaginación y sutileza.

Los delitos de prensa llevaban a sus autores al tribunal correccional. Únicamente se permitía la publicación de la sentencia. Numerosos periodistas y escritores fueron condenados a penas de multa y de prisión. La cárcel de Sainte-Pelagie se convirtió en un Ateneo, en una de las tertulias literarias y políticas más célebres de París. Hay que decir en descargo del Régimen imperial, que las condiciones de los presos por delitos políticos o de opinión distaban mucho de ser drásticas. Los huéspedes de Sainte-Pelagie podían instalar en sus celdas su propio mobiliario, recibir a sus amigos e incluso a sus amantes, organizar banquetes y hasta salir todos los días, como lo hicieron Vallés y Proudhon entre otros, y regresar a media noche, lo que les permitía acudir a teatros y recepciones mundanas.

El Segundo Imperio coaligó contra él a la casi totalidad de los intelectuales, artistas y estudiantes, que multiplicaron sus actos de oposición durante toda la vida del Régimen.

Verne no tomó posición explícita en contra —debemos contentarnos con algunas frases irónicas de su correspondencia—, pero lo haría implícitamente en su obra, «exportando» ideas y alusiones, peligrosas bajo la dictadura de Napoleón III, a personajes y países extranjeros.

Lo acuciante para él, en esas fechas, era resolver su situación económica, de cuya gravedad da idea la carta que escribe a su madre y en la que, con el tono humorístico que le es habitual, le dice: «Cásame, mamá, tomaré la mujer que quieras, con los ojos cerrados y la bolsa abierta».

La solución, precaria, pero providencial, le vino de la instalación, a primeros de año, del Teatro Lírico en la escena del antiguo Teatro Histórico, que había hecho bancarrota con Dumas.

Jules Seveste, el director del nuevo Teatro Lírico, dedicado a la ópera cómica, propuso a Verne el puesto de secretario. Jules lo aceptó alborozado, pese a que el sueldo, cien francos mensuales, no le sacase de la miseria. Pero era algo, y un algo que le mantenía cerca de dos de sus pasiones mayores: el teatro y la música.

Una nueva decepción al ver que al entusiasmo con que comunica esta gran nueva a sus padre, le oponen éstos algo más que frialdad, y al saber que su padre oculta cuidadosamente a sus relaciones la posición de su hijo en ese antro de perdición que es el teatro.

Ante esta reacción, dice Allotte de la Füye, Jules se abstendrá en lo sucesivo de aludir a su empleo, en su correspondencia con su padre.

El diálogo con su padre es cada vez más difícil. Ningún terreno común entre padre e hijo. Así, cuando éste manifiesta su decepción sin reservas ante el ingreso de Musset en la Academia, el 27 de mayo de 1852, diciendo: «Era un triste espectáculo ver a este jefe de la escuela romántica dar las gracias a sus antepasados, caer en el clasicismo más extremado, y hacerse más peluca que todas las pelucas que le rodeaban. Es un hombre acabado. Ya sólo valía para ponerlo en la Academia, entre el marqués de Noailles y el señor Lebrun», su padre le recrimina por este tono poco respetuoso y defiende a su paisano Lebrun. Jules debe replegarse desde su espontaneidad y decirle que no tome en serio sus bromas, que él venera a Lebrun y adora a Musset. Y en esta misma carta, le anuncia estar buscando en el Renacimiento italiano el asunto de una comedia, «como las que escribía el difunto Alfredo antes de sus funerales bajo la fúnebre cúpula de la Academia».

Verne se refiere a la comedia que escribiría en ese mismo año sobre los amores de Leonardo y la Gioconda, «que él concibe puramente inmateriales e intelectuales», según Allotte de la Füye. Esta obra no fue nunca estrenada. Verne la leyó a modo de discurso de recepción ante la honorable, si no «fúnebre», Academia de Amiens. Esta obra, publicada por «Les Cahiers de L'Herne», en 1974, es una prueba más de las evidentes y turbadoras afinidades espirituales y psicológicas entre Leonardo y Verne.

En efecto, por encima del tiempo que les separa, Vinci y Verne se hermanan en una amplia

serie de coincidencias, que no se limitan a la curiosidad universal de que ambos dieron pruebas. Es fácil establecer un paralelismo entre las invenciones de Vinci (máquinas de toda índole para los más variados fines: afilar agujas, pulir espejos, fabricar limas, tornillos, sierras, etc., artefactos de guerra tales como cañones accionados por vapor, carros de combate para «reemplazar a los elefantes» —piénsese en el «elefante de acero» con que Verne define a su «Casa de Vapor»— instrumentos para medir el viento y el agua, vehículos, como el helicóptero y el submarino, paracaídas, etc...) y las «invenciones» de Verne. Fácil es también establecer un paralelismo entre los conocimientos enciclopédicos de ambos en botánica, zoología, mecánica, matemáticas, astronomía, acústica, óptica, fisiología, hidráulica, urbanismo...

Pero estos superficiales paralelismos se asientan en correspondencias más profundas. Ambos coinciden en buscar en la naturaleza su secreto proyecto a través de sus estructuras, y el de éstas a través de sus concretas manifestaciones en el movimiento. La identidad que existe, para Leonardo, «entre el microcosmos del hombre y el macrocosmos de la naturaleza», según la atinada observación de John H. Randall<sup>[29]</sup> ¿no es un apretado resumen de los Viajes Extraordinarios?<sup>[30]</sup> Ambos tienen el mismo concepto de las máquinas como una prolongación o una sustitución del hombre en sus relaciones con la naturaleza. Así, Vinci habla de músculos al referirse a los mecanismos de las máquinas, como Verne habla de mecanismos al referirse a los músculos de sus personajes. Idéntica es también la fijación de sus espíritus en el futuro (en un futuro que ven inscrito en el pasado), como idénticas les son la pasión por la precisión, la exactitud y la música.

Pero por debajo de todas estas correspondencias, se sitúan afinidades aún más profundas en el plano psicológico. Leonardo fue un hombre que, tras su amable sociabilidad, escondía su naturaleza secreta, como Verne la ocultaba tras el humor; fue un hombre misterioso que, como Verne, gustaba de los disfraces y las mixtificaciones. La famosa escritura de Leonardo, de derecha a izquierda, que durante siglos ha protegido sus manuscritos de la curiosidad, es una evidente manifestación de su naturaleza secreta y replegada. Esta escritura especular —porque sólo su lectura en un espejo pudo revelarla— se reflejará en el desciframiento del criptograma del *Viaje al Centro de la Tierra*. ¿Cabría hablar de imitación? Pero aunque así fuera, es indudable que toda imitación se basa en profundas afinidades. Las que existen entre Vinci y Verne pueden tener una misma causa: un soterrado conflicto con el padre que ambos protagonizaron por motivos diferentes.

¿Cabe extender estas afinidades a la sexualidad? La cuestión no parece ser improcedente, pese a que, en apariencia, Verne ofrezca una imagen «normal» a este respecto. Si no parece haber dudas acerca de las tendencias sexuales de Leonardo, por lo menos en lo que se refiere a su aversión al bello sexo, aversión enmascarada en la ambigua idealización de sus retratos femeninos, parece cuanto menos arriesgado, en cambio, afirmar la tendencia en Verne de tendencias desviadas o profundamente reprimidas por la férrea voluntad que fue la suya<sup>[31]</sup>. Sin embargo, la ausencia aparente de la sexualidad en la obra verniana no se deja explicar simplemente por el condicionamiento a que le sometía el público juvenil al que iba dirigida. Este condicionamiento, que no impidió a Verne expresar ciertas ideas profundas y «peligrosas», nos parece brindar una coartada a la que el autor se acogió acomodaticamente. Su declarada misogamia enmascara una radical misoginia, encubierta a su vez por una fría idealización de sus personajes femeninos, que les priva de todo relieve y los sume en la irrealidad.

Esta frialdad hacia la mujer —¿consecuencia quizá del trauma pasional que le infligiera Caroline?— hace planear la sombra de una ambigüedad, quizás indisipable, sobre el autor de *La isla misteriosa*.

«Huye de las tempestades», escribió da Vinci. Y Verne, desencadenador de tantas tempestades grandiosas en sus obras, las huyó siempre en su vida, siguiendo al pie de la letra el consejo de su hermano mayor.

Esta fraternidad espiritual entre estos dos hombres universales es fascinante y merecería un profundo estudio.

Es evidente que Verne fue consciente de esta «consanguinidad» espiritual con el más moderno de los genios del Renacimiento, con el hombre que interrogó directamente a la naturaleza, echando por la borda los dogmas aristotélicos, al igual que el profesor Lidenbrock haría con las teorías que se oponían a su proyecto. Sin embargo, la conocida reserva de Verne sobre su persona, se extiende también tanto a las fuentes de sus obras como a los autores que en él influyeron, por manifiesta que sea la influencia, como ocurre con la de Poe. De ahí que sean raras y muy indirectas las alusiones a Leonardo en los *Viajes Extraordinarios*. No obstante, en una obra en la que la pintura está casi totalmente ausente —Verne, amante apasionado de la música, debió ser poco sensible a la pintura, lo que extraña en un escritor tan visual—, Leonardo tiene reservado un lugar de honor en la pinacoteca del *Nautilus*. Y cuando, en 1884, Verne viajó a Italia, visitó Milán para precipitarse inmediatamente a la Brera a ver los dibujos de Leonardo.

En ese mismo año de 1852 en que escribió su comedia sobre Leonardo, publicó en el *Musée des Familles* otra comedia, *Castillos de arena en California*, escrita en colaboración con Pitre-Chevallier. La mano de Verne se denuncia claramente en la abundancia de retruécanos, de refranes distorsionados y de mixtificaciones de que está plagada esta obrita, cuyo asunto —la fiebre de la búsqueda del oro en California— era de gran actualidad.

Moré cree hallar la fuente de esta comedia en la amistad de Verne con Jacques Arago, el explorador que, a pesar de haberse quedado ciego, había conducido a una anda de buscadores de oro a los nuevos placeres del Colorado. Es probable que el hermano del célebre astrónomo influyera en Verne. Pero, por mi parte, creo que la fuente de esta obrita hay que buscarla en la actualidad política, en el escándalo de la lotería de los lingotes de oro californianos, denunciado así por Marx en esa obra de historia escrita «al día», al filo de los acontecimientos, que es *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*. Marx escribe: «El 20 de diciembre, Pascal Duprat interpelló al ministro del Interior sobre la lotería de los lingotes de oro. Ésta lotería era “hija del Elysée”. Debía su existencia a Bonaparte y a sus fieles, y el prefecto de policía, Carlier, la había tomado bajo su protección oficial, aunque la ley francesa prohibiera todas las loterías, con excepción de las que se asignan fines benéficos. Siete millones de billetes a un franco, bajo el pretexto de destinar los beneficios al pago del transporte a California de los vagabundos de París. Se quería, ante todo, reemplazar por sueños dorados los sueños socialistas del proletariado parisién, y por el espejismo del gran premio, el derecho doctrinal al trabajo. Naturalmente, los obreros parisinos no reconocieron bajo el brillo de los lingotes de oro californianos, los deslucidos francos que les sacaron del bolsillo. Se trataba, en suma, de una estafa pura y simple. Los vagabundos que querían explotar las minas de oro en California, sin abandonar París, eran el mismo Bonaparte y sus caballeros de la Mesa Redonda, acribillados de deudas... Bonaparte y consortes no se contentaron con embolsarse una parte de la diferencia entre los siete millones y el valor de los lingotes puestos en rifa, sino que, además, fabricaron falsos billetes, emitieron bajo el mismo número, diez, quince o veinte billetes, operación financiera completamente acorde con la calaña de la Sociedad del 10 de Diciembre».

A la luz de esta larga cita sobre un asunto que habría confrontado a Bonaparte con el Código Penal si la Cámara no hubiera sido la suya, léase el exaltado monólogo del personaje de Verne, Dubourg, que regresa a París convertido en millonario bajo el disfraz de un vagabundo:

«Sí, la especulación se ha encarnado en mi persona, y vengo a ejercitarla aquí en un campo más vasto y más productivo; quiero transportar a París los terrenos de San Francisco, liberar a los buscadores de oro de los peligros del viaje, hacer correr el Sacramento por el cauce del Sena; en una palabra, voy a comprar las montañas de California en bloque, traerlas a Francia y explotarlas en el seno mismo de la capital».

¿Cómo no ver aquí una audaz transposición satírica del vagabundo especulador que se había elevado a la púrpura imperial a través «de las más locas especulaciones y de los tráficos más



aventurados», a que reconoce haberse entregado Dubourg?

Si alguna duda pudiera caber acerca de la identificación del advenedizo Napoleón III con el burgués Dubourg, queda disipada al final de la obra, cuando el personaje, arruinado por la bancarrota del banco en que había depositado sus fondos, decide reanudar su trabajo de arquitecto e invoca a Dios a la vez que estrecha sobre su corazón sus herramientas de trabajo: una escuadra, un compás y una plomada, es decir, los símbolos de la francmasonería. Aquí la audacia y la mixtificación de Verne son dobles. Por una parte, completa la identificación de Napoleón III, cuya pertenencia a la masonería era bien conocida. Y, por otra, recurre a la profesión de arquitecto y a la invocación a Dios, para disimular la alusión a la masonería, escandalosa en una publicación católica y bienpensante. He aquí unos procedimientos que no cesará de utilizar Verne a lo largo de toda su obra. Esta audacia satírica ha pasado inadvertida a todos los críticos vernianos, incluso a Jean Chesnaux, que ha estudiado a Verne desde un enfoque exclusivamente político. La explicación estriba probablemente en el hecho de que esta obra es prácticamente desconocida.

En este contexto, me parece totalmente desplazada la conclusión extraída por Moré del acto extravagante de Dubourg de presentarse ante su mujer disfrazado de vagabundo. Comentando el sentido del «secreto guardado ante su mujer por este marido», dice Moré: «Sin embargo, Jules Verne era todavía soltero en 1852. Esto tendería a probar que, aunque se hubiera casado con otra mujer, habría sido tan “secreto” con ella como con Honorine, ya que estaba en su propia naturaleza». <sup>[32] 4\*</sup>.

A mi parecer, el acto de Dubourg de disfrazarse de vagabundo no tiene aquí nada que ver con la naturaleza secreta de Verne, sino que es meramente el eslabón que une, a la vez que explicita, la sátira con la actualidad, con ésa lotería destinada a librarse de los vagabundos —es decir, los obreros parados— y a enriquecer al vagabundo de las Tullerías.

Es difícil, en cambio, no estar de acuerdo con Moré en su percepción del flechazo satírico que dirige Verne a su padre, a través del juego de palabras con que empieza y termina esta obra. Para la comprensión por el lector de tal flechazo, se requiere informarle previamente de que uno de los personajes con más relieve de esta comedia, Catherine, la cocinera, se expresa únicamente, como Sancho, por refranes, refranes que salen de su boca totalmente deformados. Así, del proverbio que da el subtítulo a la obra, *Pierre qui roule n’amasse pas mousse*, Catherine sacará este otro, con el que termina la comedia: *Père qui roule n’amasse pas mousse*. *Pierre qui roule n’amasse pas mousse*, que, literalmente traducido, significa «piedra que rueda no amasa (no agarra) musgo», es un proverbio francés por el que se quiere expresar que una persona que cambia mucho de estado, de profesión, de país, etc. (un «culo de mal asiento» diríamos entre nosotros) no puede amasar fortuna. Con su inveterado gusto de *boulevardier* por el retruécano, Verne, a través de Catherine, transforma *pierre* (piedra) en *père* (padre). Así: «Padre que rueda no agarra musgo (dinero)». Pero Verne juega capciosamente aquí con el doble significado de *mousse* que, además de musgo y espuma, significa también grumete. Y la significación nos será ya transparente si recordamos el viaje de Pierre Verne en piróscabo para agarrar al pequeño grumete que se había escapado de casa para embarcarse en el *Coralie*.

El escritor no se ha dejado agarrar como se dejó atrapar el marino. El escritor no se ha dejado meter en el bufete, como el grumete se dejó meter en la austera casa familiar.

La sensibilidad de Verne es imborrable.

El *Musée des Familles* le publica también una novela corta, *Martín Paz*, historia romántica sobre el Perú colonial. La obra es mediocre, pero es interesante notar que en ella aparecen por vez primera, aunque sea muy esquemáticamente, algunos de los temas obsesivos de los *Viajes Extraordinarios*: la boda execrable que no será consumada —las «execrables» nupcias de Caroline con un acomodado burgués de Nantes hallan aquí su transposición en las bodas de

Sara, comprada por cien mil duros— y el tema de la «paternidad espiritual» que se instaura entre el marqués de Vegal y Martín Paz. También aparece por vez primera el antisemitismo, en la caracterización estereotipada que hace del judío Samuel.

La elogiosa crítica que de esta mediocre novelita hizo un redactor de la muy seria y burguesa *Revue des Deux Mondes*, hizo creer por vez primera a Pierre Verne en el porvenir literario de su hijo. Todo Pierre Verne está contenido en la exhortación a su hijo a solicitar un premio de la Academia, a través de dicho crítico.

Infatigable trabajador, Jules roba horas al sueño para poder simultanear su empleo con el estudio y la creación.

Aristide Hignard, su amigo de Nantes, vivía en un apartamento contiguo, tan sumariamente amueblado como el suyo, pero con un piano. La música era el mejor eslabón de su amistad. Hignard era compositor, y Verne, un ardiente melómano, e incluso buen pianista, al que su pasión y la frecuentación de los medios musicales, por sus funciones en el Teatro Lírico, tenían al corriente de las últimas novedades. Ambos comenzaron a trabajar en una ópera cómica: *Collin-Maillard* (La gallina ciega). En el libreto, colaboraba con Jules su amigo Michel Carré.

La música le sosegaba y le descansaba de la fatiga y de las dificultades económicas. Su empleo y sus trabajos en el *Musée des Familles* no llegaban, en efecto, a sacarle de dificultades. Del triste estado de su indumentaria —lo que no parece que le preocupara mucho— dan idea las cartas que escribía a su madre. Con su humorismo habitual, le decía: «Yo te aseguro, querida mamá, que no tengo la pinta de un poeta lírico y que ando dignamente por los bulevares de París. No sé quién haya podido darte una idea tan desastrosa. No ignoro, en efecto, que hay caballos de buena familia, perros de alta cuna, que van mejor vestidos que yo. Pero no a todo el mundo le es dado poder piafar ante las calesas o acostarse en el edredón de las duquesas. Mis calcetines de lana están muertos y enterrados con todos los honores. Los que me ponga el próximo invierno están aún paciendo en las verdes praderas de Berry. Los que llevo, de algodón, se parecen a una tela de araña en la que hubiera permanecido varias horas un hipopótamo... Nunca el agujero ha dado tantas pruebas de fecundidad. La realidad rodea aún mis pantorrillas, pero mis pies van pisando la nada<sup>[33]</sup> 5\*.

O esta otra: «Sí, iré a ver a Madame Laborde, sí, te lo he prometido. Pero tienes ilusiones extrañas sobre mis camisas. Me aconsejas que les haga poner pecheras. Pero, querida mamá, si ni tan siquiera tienen trasera. A esto me argüirás que la señora baronesa no se dará cuenta. No seré tan presuntuoso como para llevarte la contraria. Pero sufro crueles insomnios por esta falta de cubrepechuga. No lo veo todo negro, lo veo todo en camisa, y, según me han dicho, tan sólo las mujeres bonitas son agradables de ver de esta guisa»<sup>[34]</sup>.

Estas cartas son eficaces. Sofía le envía ropa y, en secreto, algún dinero.

El 21 de abril de 1853, el Teatro Lírico estrenó *Collin-Maillard*. Pese a la favorable acogida por la crítica, la obra no pasó de cuarenta representaciones, y este éxito relativo se debió sobre todo a la música.

Jules tenía razones para sentirse satisfecho, pero sus aspiraciones habían tomado ya otro derrotero, y obritas como ésta no eran para él sino bagatelas.

El gran acontecimiento del año es, para él, la adquisición de un piano. Alborozado, escribe a su madre: «He comprado un piano. No vayas a creer que es un acto de prodigalidad. Me ha costado sólo 25 francos y lo pago a razón de 5 francos al mes. Es un hallazgo. Ha atravesado la Revolución y permanecido puro en medio de los desastres. Me gusta imaginar que Gretry ha compuesto con él alguna ópera».

De Nantes le llega una nueva admonición de su padre, que le reprocha el escándalo causado en el Círculo de Bellas Artes por una carta a uno de sus amigos, Ernest Genevois, en la que intentaba disuadirle de su «*nefasto proyecto de contraer matrimonio*», en estos términos: «*En fin, si persistes en tu idea de cometer la peor tontería que pueda hacer un hombre, piensa que*

*tarde o temprano seré llamado a consolar a tu mujer. Tú conoces mis gustos. Escógela, pues, en consecuencia».* Por Nantes circula también clandestinamente una poesía pornográfica titulada «Lamentación de un pelo de culo de mujer»<sup>[35]</sup>, escrita hacia 1854-1855, que echa aún más leña al fuego del escándalo.

Pierre Verne no puede por menos que atribuir esa falta de respeto a los más acendrados valores y principios de su clase, al ambiente bohemio, al «antro de perdición» en que se mueve su hijo.

Otra carta de Jules a Ernest Genevois, escrita probablemente también hacia 1855, que ha publicado por vez primera Marc Soriano en su citada biografía, refleja, el gusto escatológico de la época, a la vez que el desamparo, apenas encubierto por el cinismo, en que se siente Verne, aparentemente incapaz hasta entonces de ver a la mujer fuera de los rediles del burdel o del matrimonio de interés. Sin embargo, el amor de Verne por Rabelais, que tuvo que disimular en su obra bajo complejas argucias, dado al público al que se dirigían sus novelas, indica que esas tendencias, insospechables en el «educador de la juventud», eran profundas y no sólo tributarias de los gustos de la época.

Reproduzco in extenso la carta, que dice así:

«Bravo, viejo amigo, tu encantadora carta me ha entusiasmado; seré cornudo; pues viva la cornamenta, así no me diferenciaré de los maridos de todas clases más que en haber estado perfectamente prevenido antes de casarme.

No, Ernest, no voy a decirte que no me casaré. Lo que sí te diré, Ernest, a ti que pretendes que seré un cornudo, es que eso me importa un cuerno. Además, es un buen ahorro de «fornicio». El amante de una mujer casada economiza a su marido un doméstico y dos sirvientas. El amante de una mujer casada vale por un ingreso neto de mil escudos para un matrimonio. Es el factótum, el pagano del hogar doméstico, y habría que tener 40.000 libras de renta, al menos, para desaprovechar una fortuna semejante, es como si un teatro se quejara de ser subvencionado.

Has olvidado una cosa, Ernest, y has cometido un grosero error en medio de las grandes verdades que me asestas, y es que yo no cargaré con la primera muchachita que tenga unos buenos ojos y una buena pechuga, si su pechuga no tiene esperanzas y si sus ojos no tienen una perra.

La pechuga es algo importante, lo confieso, cuando se está junto a ella, pero es también menos que nada cuando uno está a cientos de leguas, pues no tengo la pretensión de que mi mujer tenga una espetera de Quimper a Lons-le-Saunier. Preferiría incluso que tuviese una teta de menos y una propiedad de más en la Beauce, una sola nalga y unos buenos pastizales en Normandía. Así soy yo: un castillo y un corazón.

Por otra parte, me dices, Ernest, que todas mis conquistas se han reído de mí. Bueno, ¿sin eso dónde estaría el placer? Balzac lo ha dicho y lo ha demostrado, que más vale ser abandonado por una mujer que abandonarla. Trata de hacer comprender eso a las jóvenes y vulgares muchachas a las que honras con tus bondades.

También parece creer que no soy capaz de hacer conquistas. ¡Anda, desmemoriado! Se ve que has olvidado las mejores casas de la calle d'Amboise o de la calle Monthyon, en las que se me recibe como al niño mimado, qué digo, como al niño podrido de la familia. ¿Acaso no se me ama allí por mí mismo, cuando encuentro la ocasión de dejarme unos cuantos luisas? ¿O es que crees, si no, amigo mío, que el dinero es el único móvil de esos puros afectos? No, sin duda, y el día que me presente en esas castas mansiones sin una perra, me pondrán de patitas en la calle, y con razón. Como ves, he hecho conquistas como cualquier otro.

Releyendo tu carta, he encontrado efectos de estilo muy logrados, y te felicito. Es una promesa para la tribuna.

Hablar de tribuna me lleva naturalmente a la elocuencia, y de la elocuencia al abogado no hay más que el rollo de papel... sobre el que éste escribe, corrige, tacha y retacha discursos improvisados.

Al abogado le diré: haces frases en tu carta. Dicho esto, voy a confiarte un nuevo argumento procesal, nuevo y que he encontrado yo mismo. Se ha observado que casi todos los crímenes son cometidos por personas estreñidas. En efecto, no hay nada más benigno que un hombre que sufre de diarrea. Así, si logras demostrar que tu cliente tenía cagalera en el momento del crimen, demostrarás fácilmente que no lo cometió. El medio de probar su diarrea es someter sus materias al examen del tribunal, haciéndolas pasar ante los miembros del jurado por el ujier de servicio. Te lo confío en secreto, haz uso de esta prueba

con moderación.

Ahora, si me preguntas por qué te hablo así, te lo diré.

Me acusas de ponerme lavativas. Ahora bien, de la lavativa a la cagalera no hay más que la mano de papel para limpiarla, así, pues, hay que concluir que tengo necesariamente descomposición. ¿Y eso qué prueba? Pues que tengo un carácter naturalmente débil como un cólico y fácil como una diarrea. ¿Y qué cosa mejor para hacer la felicidad de una mujer e incluso de dos?

Así, pues, mi joven esposa, que habrá extraído sus principios del libro de la sabiduría, no se asustará de encontrar una lavativa entre sus regalos de boda, sobre todo si va enriquecida con un diamante, y la tratará con mimo, pues en ella verá la garantía de su bienestar futuro.

No hablemos mal de la *gente* que sufre de descomposición. Ahí tienes al tío Dumas, con cagalera desde hace dieciocho años, y es nada menos que Dumas padre.

Yo me lavativo con fuerza durante estos últimos tiempos, pues tengo que remediar un grave inconveniente: se ha descubierto que mi trasero no cerraba bien, que deja pasar el aire, y hay que ponerle burletes.

Te aprieto el tuyo.

Jules Verne.

En el verano de ese año, Jules va a Nantes a pasar dos meses de vacaciones en la residencia familiar de Chantenay. Dos meses de convalecencia para su espíritu y su cuerpo fatigados por la ansiedad y las privaciones.

Las privaciones... La solución burguesa por antonomasia a este problema es el matrimonio, una alianza «inteligente».

Los proyectos de edificación de estas alianzas consumían el tiempo y las mejores energías de los padres, que aplicaban a esta actividad los criterios y métodos utilizados por el *marketing* moderno: identificación del «mercado potencial» (lista de casaderas o casaderos), fijación de objetivos, estrategias y tácticas, planificación a corto plazo (la dote) y a largo plazo (la herencia, lo que implicaba el cálculo de probabilidades de vida de los progenitores), programación de las inversiones (en recepciones), estudio, despiadado, de la competencia, etc... Y he aquí a los Verne entregándose a esta complicada operación, pasando revista al Gotha de la burguesía local. ¿No radicaba quizá aquí la última posibilidad de que Jules volviese al redil y se hiciera cargo del bufete que Pierre Verne había decidido ya vender? En todo caso, era la única solución «decente» a los problemas económicos de Jules. Olvidando sus consejos a su amigo Genevoix, olvidando el brindis que había alzado recientemente ante los «Once sin mujeres»: «Antes morir de hambre que perecer de aburguesamiento», aceptó pasar por las horcas caudinas del bienestar.

Los cálculos de los padres y la «elección» de Jules convergieron en Laurence Janmar, cuyo verdadero apellido, la cifra de su dote, hacía aún más atractivos «sus ojos de negro terciopelo», como los califica Allotte de la Füye.

Pero una vez más, Jules verá a su «elegida» desaparecer de la escena, de la mano de un rival. El pretexto vendrá dado por una broma audaz que escandalizó al respetable progenitor de la joven. ¿Y de qué audacias no era capaz Jules Verne tras un disfraz? Como en un baile de máscaras, Laurence se quejara ante una amiga de que le apretaban excesivamente las ballenas de su corsé, Jules, disfrazado de «Increíble», lo oyó, y, cerniéndose sobre Laurence, exclamó: «Ah, si yo pudiera pescar las ballenas en esas cost...illas». La frase corrió por escandalizados murmullos tras los abanicos, y el proyectado matrimonio y la calculada dote naufragaron en aquellas «costas». Puro pretexto. La verdadera razón de la negativa del señor Janmar a la ceremonial petición de mano efectuada por Pierre Verne, se la comunicó éste a Jules: «Hijo, tu situación en el Teatro Lírico parece muy aleatoria al señor Janmar».

El prestigio de autor estrenado no bastaba a encubrir la realidad. La realidad... Pierre Verne planteó crudamente la situación. ¿Qué pensaba Jules de su situación, cien francos mensuales y ya con veinticinco años?

Simplemente, era una situación de espera.

—¿De espera de qué? —preguntó severamente el padre.

## Capítulo V

### El luto nupcial

«¡Los dos esposos se amaban! ¡Debían amarse siempre! ¡Mil felicidades les esperaban en la vida! Hay que ir a China para ver eso».

(*Las tribulaciones de un chino en China*).

De nuevo en París, Jules Verne atraviesa un período difícil. Su trabajo en el Teatro Lírico le roba demasiado tiempo, la libertad que ansía y necesita para estudiar y escribir. La impaciencia por acometer su gran proyecto y las dificultades a que tiene que hacer frente, le desaniman profundamente.

Por ello, Pierre Verne vuelve a la carga con la solución matrimonial. Esta vez la ha identificado en una rica heredera de Mortagne. «Pues bien, sí, si es preciso iré a vivir a Mortagne. Veo ya mis propiedades ricamente extendidas al sol, mis granjas en pleno rendimiento, mis campos en plena producción. El suegro es un buen hombre barrigón; las suegra *coge* sus gallinas, *hila* sus peras, *cría* sus confituras. En cuanto a la hija, mi mujer, no está ni bien ni mal, no es ni estúpida ni inteligente, ni divertida ni desagradable. Me da un hijo o una hija cada nueve meses, lo que me hace tan feliz como el fin de un cuento de hadas. ¿No está ahí mi porvenir, puesto que la felicidad de la existencia consiste en tener el cerebro atrofiado y en vivir la existencia de los patos en una charca?», responde, irritado, a su padre.

Desesperado ante los obstáculos que se le interponen, piensa en abandonar su empleo, pero no lo hace por no dejar a Seveste en la estacada.

El tiempo que necesita lo obtiene robándose lo al sueño. Trabaja como un forzado. Su salud se resiente de ello. A una larga crisis de insomnio, complicada con atroces dolores de cabeza y de oídos, sucede un ataque de parálisis facial que le deja la boca torcida y le cierra un ojo. Esto reaparecerá siempre, cuando realice un trabajo excesivo.

Este desequilibrio y la impresión causada en él por la muerte de dos amigos orientaron su espíritu a inquietudes metafísicas, insospechables en él hasta entonces. De ello dan fe algunas cartas de esa época, que dejan barruntar una cierta angustia religiosa. Esta pasajera crisis se deja también sentir en la novela *Maestro Zacarías*, escrita por esos días, en la que narra la historia de un relojero que cree haber descubierto el secreto del universo con sus instrumentos reguladores del tiempo, y que desafía a Dios. La influencia de Hoffmann es claramente perceptible en esta obra.

Las neuralgias faciales le atormentan. «Tengo los nervios crispados. Tengo la lengua áspera. Y una fiebre continua. No puedo cerrar la boca. ¡Qué suplicio! Babeo como una boa en digestión o un crítico dramático en acción».

En busca de reposo, va a Dunquerque a pasar unos días. «¡Al fin he visto el mar del Norte!», exclama, embargado de una poderosa emoción. El que, mediando el tiempo, ya muy poco tiempo, será uno de los más grandes y exaltados poetas del mar, no encontró otras palabras para expresar su emoción que ese grito en el que se volcaba dolorosamente una vocación truncada por la voluntad paterna.

En el puerto de Dunquerque concibe *Un invierno en los hielos*, que escribe inmediatamente a su regreso a París. Esta novela corta es mediocre, pero tiene un gran interés por verse en ella un borrador de la gran epopeya de Hatteras.

La muerte de Jules Seveste, víctima de la epidemia de cólera que los combatientes de la guerra de Crimea han llevado a París, va a liberarle de sus funciones en el Teatro Lírico. En efecto, Verne resiste a la tentadora oferta que se le hace de confiarle la administración de la escena y deja en su puesto a su amigo Philippe Gille, para él dedicarse por completo a la edificación de su obra.

Estirando sus ahorros hasta el límite de su elasticidad, Jules Verne se recluye como un monje en su buhardilla, de la que no sale más que para ir a la Biblioteca Nacional y al Círculo de la Prensa

Científica, en el que frecuenta una tertulia de geógrafos y exploradores. O para ir a ver a su primo, el matemático Henri Garcet, una de cuyas obras, *Elementos de mecánica*, estudia con aplicación.

El hecho de que rinda tributo a la moda de la época escribiendo una comedia de costumbres, *Los felices del día*, género que junto al vodevil ha puesto de moda la frivolidad del Segundo Imperio, no significa que haya renunciado a su magno proyecto de novelar, la ciencia, de realizar la síntesis de un mundo que se transforma vertiginosamente, dominio aún no abordado por nadie y que está esperando a su autor. Se trata, simplemente, de que se reconoce todavía insuficientemente preparado para abordarlo.

Ya en una carta de esa época, se reprochaba a sí mismo «demorarse en los surcos trillados, mientras la ciencia realizaba prodigios y se lanzaba hacia el dominio de lo desconocido».

¡Cuánto debió lamentar haber estudiado Derecho en vez de hacer una carrera científica!

En esas oscuras horas pasadas en la Biblioteca Nacional están las primeras piedras del inmenso edificio verniano. La geología, la oceanografía, la astronomía, la mecánica, la mineralogía, la química, la botánica, la balística, etcétera, le van entregando sus secretos. Y sobre todo, la geografía, la ciencia más romántica de la época, que aprende tanto en los libros —Humboldt ha creado en 1845 la geografía moderna con su *Cosmos*, al establecer la relación del hombre con el medio físico— como en la forma más viva que le dan los relatos de viva voz de sus amigos geógrafos y exploradores del Círculo de la Prensa Científica. Las relaciones de los exploradores apasionaban a Verne, y su erudición en este dominio era asombrosa: ya en ese tiempo hubiera podido aceptar, como Paganel, el desafío de citar de memoria todas las exploraciones y exploradores habidos y por haber.

¿Cómo ante tamaña empresa podría sorprender que haya sido tan lenta la gestación de los *Viajes Extraordinarios*?

Mientras tanto, las concesiones al gusto de la época, esas obritas ligeras hoy completamente olvidadas —de hecho, Verne es más dramaturgo en sus novelas que en su obra teatral— no eran para él más que un entrenamiento. De bagatelas para mantenerse en la superficie del brillante remolino parisién, las calificó él mismo. Si su fantasía y su humorismo encontraban gusto en obritas tales como *Los felices del día*, era porque ya todas sus fuerzas estaban polarizadas por su gran proyecto, toda su voluntad tensada hacia este fin.

Paralelamente a este titánico esfuerzo de apropiación de los materiales con que ha de edificar su obra, Verne emprende el de la apropiación del utensilio con que ha de trabajarlos. Jules Verne busca su estilo. Y lo halla en la precisión del lenguaje científico. El mismo confiesa sus esfuerzos por «enriquecer su vocabulario, por utilizar vocablos técnicos a fin de evitar la proliferación de las perífrasis». En estos esfuerzos se halla la base de esa lengua precisa, tremendamente concreta, que haría exclamar a Apollinaire: «¡Qué estilo el de Jules Verne! Nada más que sustantivos».

Entre tanto, Verne se aproxima, sin saberlo, al matrimonio, quizá empujado por la continua defección de sus amigos del club de «Los once sin mujeres».

Verne era un tímido ante la mujer o, como hoy se diría, sufría de un complejo ante la mujer, complejo anclado quizá en el fracaso de su primer amor, que dejó en él una huella indeleble.

Si la herida cicatrizó en él, lo que no es seguro, fue al precio de una amargura que, pese a haber sido cuidadosamente interiorizada, saldría en muchas ocasiones a flote. Así, si no llegó a realizar su venganza matando al gato blanco de Caroline, como en su despecho había prometido, sí llevó a cabo este *transferí*, de manera más sutil, en algunas de sus obras. Así, en *Familia sin nombre*, escrita cuarenta y dos años después de las «execrables» bodas de Caroline, dará el nombre de ésta a un barco al que hace desaparecer por el abismo de las cataratas del Niágara. Y al final de la obra, podemos leer: «... así debían ser vengadas las víctimas del horrible atentado de la Caroline».

El eco obsesivo de estas «bodas execrables» resuena a lo largo de los *Viajes Extraordinarios* en la singular proliferación de catástrofes que se alzan como un tabú ante las nupcias de muchos de sus personajes, y en la no menos obsesiva agresividad hacia el matrimonio, agresividad enmascarada en un tono bromista de lo más convencional.

Ya me he referido, al trazar el paralelismo Vinci-Verne, a la frialdad de Verne hacia la mujer, frialdad que se expresa en la idealización y en la irrealidad de sus personajes femeninos. Esta irrealidad —cuando alguno de sus personajes femeninos cobra un cierto relieve, como Paulina Barnet, lo adquiere bajo rasgos de virago— encubre un verdadero desprecio a la mujer. Este desprecio se haría claramente patente muchos años después, en 1893, en un consternante discurso pronunciado en el Liceo Femenino de Amiens: «... Las lecciones de vuestras maestras os preparan gradualmente al papel que os compete desempeñar. Gracias a ellas, cuando os sea confiada la dirección de la familia os mantendréis en la verdadera vía en que la mujer debe ejercer su influencia social... Evitad extraviaros en el dominio científico... no os sumerjáis demasiado profundamente en la ciencia, este “vacío sublime”, según la expresión del gran poeta, en el que incluso el hombre se pierde a veces... ¿Y qué pensar de las que tratan de lanzarse a las luchas sociales, en una época en la que los puros ciudadanos se ven salpicados de injurias? Vosotras debéis dirigir mejor vuestras aptitudes, aplicándolas a hacer agradable el hogar doméstico».<sup>[36]</sup>

Volviendo a sus años de juventud, hay que decir que no se le conoce la más mínima aventura amorosa, pese a haber vivido en un medio proclive a ellas, entre bellas cantantes y actrices.

En una carta a su padre, dice: «Llevo una vida ejemplar, y San Simeón el Estilita, que se pasó diez años subido a una columna para hacerse bien visto del Cielo, no resiste la comparación con mi virtuosa conducta».

¿A qué atribuir esa virtuosa conducta y esa «rara propiedad» la suya de que «todas las deliciosas muchachas a las que distingo con mis bondades, se prometan invariablemente a otro, a los quince días»? En todo caso, no a su físico. Jules Verne era lo que una mujer exigente podía llamar sin reservas un hombre guapo. La única fotografía que nos lo muestra sin barba, tomada a sus veinticinco años, nos lo presenta de medio cuerpo, con los brazos cruzados en la actitud retadora familiar al capitán Nemo y a tantos otros personajes cuando desafían a algo o a alguien. El rostro es de facciones claras, amplias y regulares. La frente muy despejada, los ojos grandes, la nariz recta, la boca y el mentón enérgicos. Su voz, se nos dice, era cortante e imperativa. La brusquedad de sus modales traducía la excitación contenida de un humor que, alternativamente, hacía de él un personaje alegre y sociable o un huraño. De bromista impenitente y de oso solitario le calificaban unos u otros, según el abordaje del momento.

Su timidez parece haberse especializado exclusivamente en la mujer. ¿Timidez o frialdad? «¿Qué viene a buscar aquí la señorita Eloísa? ¿Un marido? ¿Seré yo? Me parecería casarme con un artillero. Es una muchacha de un temperamento cargado hasta el ánima. Por nada del mundo querría ser yo quien lo disparara», dice en una de sus cartas de este período.

En otra carta, fechada en abril de 1856, notifica a sus padres la boda de un amigo en estos términos: «Acabo de casar a Víctor Marie. Todo el mundo se casa, salvo yo. El jueves de Pascua fui a Saint-Germain des Prés, a los funerales. Yo estaba singularmente emocionado al ver pasar el cortejo fúnebre... singularmente emocionado, es decir, embargado de un ataque de risa que aún me dura. Nunca, no, jamás podré figurar seriamente en una ceremonia de este género».

Esta singular asimilación de la ceremonia nupcial a los funerales se repite en algunas obras del autor, como en *Las tribulaciones de un chino en China*:

«Por ahí pasaba un entierro de gran pompa, que estorbaba la circulación; por allá una boda, menos alegre quizá que el convoy fúnebre, pero igualmente embarazosa».

El 8 de mayo de 1856 va a Amiens, a asistir a la boda de otro amigo. Al poner el pie en la estación, Verne estaba muy lejos de sospechar que este breve viaje marcaría toda su vida. En



Amiens encontró la esposa y el marco en que se desenvolverían los treinta y tres últimos años de su vida.

«Sin saberlo, —escribe a su hermano—, llevaba del brazo la felicidad». La felicidad parecía hallarse en la dama a quien había ofrecido el brazo a la entrada del cortejo a la iglesia.

La familia Viane retiene ocho días a Jules con una «encantadora solicitud», no ajena seguramente al deseo de «colocar» el futuro de su hija Honorine y sus dos nietas. Pues Honorine era viuda, con dos hijas.

Desde Amiens, Jules escribe a su madre: «... tengo más que nunca decididas ideas sobre el matrimonio. Quiero casarme, hay que casarme; no es posible que la mujer que debe desposarme no haya nacido todavía». Y días después: «Esta familia de Viane es una familia encantadora, compuesta de una joven viuda deliciosa (Señora de Morel, de soltera Honorine de Viane, hermana de la recién casada), de un joven de mi edad, agente de cambio en Amiens, que gana mucho dinero y que es el hombre más simpático del mundo. El padre es un viejo militar jubilado, mejor que la mayoría de esos gruñones retirados del servicio, y la madre una mujer de mucho ingenio. Tú no estás acostumbrada a verme elogiar a la especie humana, querida mamá, y tu perspicacia natural va a hacerte creer “que hay gato encerrado”. Pues bien, creo que estoy enamorado de la joven viuda de veintiséis años. ¡Ah!, ¿por qué tendrá dos hijas? Siempre caigo en imposibilidades de una u otra clase».

¡Una viuda y con dos hijas! Está loco, dice Pierre Verne. Y Sophie, que desea ardientemente ver casado a su hijo, aunque sólo sea para descansar de la continua inquietud que le inspira el estado de sus calcetines y sus camisas, comparte la escandalizada indignación de su marido.

Decidido a casarse con Honorine y a «fundar» simultáneamente una familia numerosa, Jules se plantea el problema, más agudo que nunca, de resolver su situación económica. Instigado por su futuro cuñado y estimulado por su amigo Maisonneuve, Jules concibe el extraño proyecto de establecerse como agente de Bolsa, asociándose financieramente con un agente, Eggly, que se hallaba en busca de un socio capitalista.

«Yo no puedo continuar viviendo del milagro. Correr tras la moneda de cinco perras puede ser divertido a los veinte años. A los treinta, uno pierde en ello su dignidad. Queda por saber si, eventualmente, tú querrías prestarme la suma necesaria a la compra de una parte de agencia de cambio».

Esta singular proposición aterró a Pierre Verne. ¡Su hijo financiero! ¡Su hijo, un especulador! Este proyecto alimentará durante ocho meses una nutrida correspondencia entre padre e hijo. Las cartas de Jules abundan en fintas y recursos tácticos para la consecución de su objetivo. Pero difícilmente puede disimular la sorda irritación que le producen las objeciones de su padre, a quien ve interponerse una vez más como un obstáculo en su camino. Reiteradas veces se queja de su incomprensión. «Tu carta me ha complacido y apenado a la vez, pues por una parte veo que quieres ayudarme a crearme una situación, pero por otra veo con claridad que me tomas por un muchacho irreflexivo que se embala por una idea nueva, una veleta dócil a todos los vientos de la fantasía, y que no quiere ocuparse de cambios bursátiles sino por gusto del cambio».

Como Pierre Verne multiplicara sus advertencias sobre la naturaleza arriesgada y aleatoria de tal actividad, Jules le respondió: «¿Que el Gobierno querrá poner término al agio? Error. El Gobierno de Napoleón III, que reposa enteramente sobre las finanzas, no puede introducir la menor restricción en los asuntos de la Bolsa sin perder una parte de su fuerza. La carta a Ponsard es una de esas añagazas de moralismo que hacen sonreír a la gente familiarizada con las cómicas pamemas del Poder». Certera comprensión la de Verne, al identificar al poder con las finanzas. «La aristocracia financiera —escribe Marx en *El 18 Brumario*— se había hecho bonapartista. Fould no representaba solamente los intereses de Bonaparte en la Bolsa, representaba igualmente los intereses de la Bolsa ante Bonaparte». Y en otro pasaje de la

misma obra, Marx cita la declaración del *Economist* de Londres, el 29 de noviembre de 1851, es decir, unos días antes del golpe de Estado: «En todas las Bolsas de Europa, el Presidente Bonaparte es actualmente reconocido como el centinela del orden».

Y, en efecto, el Segundo Imperio fue la Edad de Oro de la Bolsa. Los empréstitos nacionales emitidos por el Gobierno provocaron tales oleadas de especulación que ni tan siquiera las clases medias pudieron sustraerse a ellas. Hacia 1855 y 1856 —es decir, en los años en que Verne luchaba por arrancar de su padre el préstamo necesario para establecerse—, puede decirse que toda Francia vivía en la Bolsa, como hoy «vive» en el *Tiércé*. Los ferrocarriles, las Compañías de navegación, los Altos Hornos, los consolidados, los fondos del Estado, etc., eran a los franceses de entonces lo que los cuadrúpedos del hipódromo son a los de hoy, o lo que los bípedos del estadio a los quinielistas españoles de hogaño. La especulación se traducía en dinero fácil, es decir, en dinero rápido, ágil. De ahí, la sorprendente mutación que se operó en la burguesía francesa de la época al pasar abruptamente de su proverbial afición al ahorro y a la previsión a la más extremada prodigalidad. El fasto de la corte imperial se prolongaba en las altas capas de la burguesía en un lujo sin regla ni medida, en un lujo sin precedentes.

En su rincón provinciano, Pierre Verne permanece al margen de esta mutación. Habiendo vendido su bufete un año antes, a los cincuenta y nueve años de su edad, Pierre Verne continúa la línea tradicional de la burguesía ecónoma y previsora del porvenir. El riesgo es para él un salto en el vacío y, además, le es imposible ver en la personalidad fantasiosa y en «el genio extravagante» de su hijo el perfil de un financiero.

Jules niega que piense dedicarse a la especulación. Al manifestar estos temores, es posible que Pierre Verne pensara en la exaltación de la especulación que su hijo había expresado por mediación de Dubourg, el napoleónida de *Castillos de arena en California*.

Pierre Verne se resiste a aflojar otra bolsa que la de los consejos. «Tú me dices: trabaja con un bolsista, gánate su confianza y verás cómo acaba por asociarte. El bolsista no es un buen tendero que se apega a su dependiente y le da su hija en matrimonio. Yo deseo algo más sólido que el reconocimiento humano».

Pero ¿y el qué dirán? El burgués de Nantes, que había ocultado a sus relaciones el empleo de su hijo en un teatro, pone ahora a éste en guardia sobre la «mala prensa» que tiene la Bolsa en los medios literarios. A lo que responde Jules: «En cuanto a dudar por causa de lo que puedan decir o pensar mis amigos del mundo literario, ¡ah, eso no! Tú sabes bien que yo me siento por encima de todo lo que se pueda pensar y decir sobre mí; nunca esta clase de amor propio que se llama respeto humano ha tenido el más mínimo poder sobre mí». A falta de otros recursos, y olvidando su oposición de antaño a la literatura, Pierre Verne se dice desolado de que su hijo la abandone.

«No es cuestión de abandonar la literatura, con la que yo me he identificado, sino de ejercer paralelamente un oficio más lucrativo... Si tengo talento, llegaré forzosamente un día, puesto que jamás cesaré de trabajar en obras que me apasionan tanto más cuanto que empiezan a ser serias. Pero a la vez que me ocupo de mi arte, me siento con ganas y fuerzas para dedicarme a otras tareas. Por último, te lo repito, mientras sea candidato a la gloria no podré serlo al matrimonio y, francamente, estoy harto de mi vida de soltero... En una palabra, quizá os parezca cómico, necesito ser feliz, ni más ni menos».

Argumento este último que, seguramente, se mostró más eficaz que el quince por ciento de rentabilidad optimistamente previsto por él a la considerable suma de cincuenta mil francos necesaria a la asociación con Eggly. Pues Jules había tenido buen cuidado de no «soltar» la cifra hasta el final, hasta ver a su padre menos irreductible.

Ante esto y la intercesión de Sophie, el viejo abogado acepta concederle el préstamo. Y con el mismo suspiro de resignación con que, años antes, había dicho: «Mi hijo no será abogado, sino literato», dijo esta vez: «Aún una desilusión, mi hijo no será literato, sino agente de Bolsa».

Pues para él, no cabía duda de que la Bolsa le absorbería por completo, y a su decepción se añadía el temor. Si la literatura le había parecido antes un callejón sin otras salidas que la miseria y el hospital, la Bolsa no podía llevar a un soñador como Jules más que a la bancarrota. Tras esta nueva victoria sobre su padre, y una vez efectuado su período de aprendizaje de la profesión, Jules concertó la transacción que le convertía en socio de Eggly. Inmediatamente después, Jules requirió de su padre que procediese a efectuar la protocolaria petición de mano, antes de ir él mismo a Amiens, desde donde escribe a su familia: «... sin locas imaginaciones, creo haber hallado la felicidad».

Pero entonces, ¿qué secreta angustia, qué inquietud le inducen a escribir en su última carta de soltero? «Estoy tocando la felicidad ¡con tal de que nada venga a aniquilarla!».

La boda será una boda secreta, por decisión de Jules, en oposición, una vez más, a los deseos de sus padres. Habiendo decidido casarse en París, Jules anuncia a unos que se casa en Nantes, a otros en Amiens, y no quiere más acompañamiento que el inevitable: el de los familiares más próximos y el de sus testigos Hignard y Garcet. «Así nos desembarazaremos de toda asistencia. ¿Invitar a mis amigos a la misa nupcial? Sólo de pensarlo se me erizan los cabellos de horror. Por favor, ninguna pompa. Tras la ceremonia, os llevaré a almorzar a un Bonnefoy cualquiera, a tanto por fisonomía, y todo habrá concluido».

El 10 de enero de 1857, Jules y Honorine contraen matrimonio en la iglesia de Saint Eugene, de París.

«Yo era el casado, llevaba un traje blanco y guantes negros. Gracias a Dios, no había más que doce espectadores».

Esta ruptura del ceremonial burgués irrita a la familia. «Esta boda casi clandestina, con esa misa de cinco perras y esa comida a la Beranger, no han sido de mi gusto ni del de Sophie», escribió Pierre Verne a uno de sus cuñados.

Ya hemos visto la sorprendente asimilación de las nupcias a los funerales, efectuada por Verne. Ahora lo vemos llevando su humorismo a casarse con traje blanco y guantes negros. ¿Cómo interpretar esto? ¿Hay que ver en ello una fantasía típica de la personalidad secreta y mixtificadora de Verne? Este virtuoso Estilita ¿asumía con el traje blanco la representación simbólica de la virginidad que le estaba negada a su cónyuge? ¿O hay que ver en el blanco la representación del luto —complementaria de sus guantes negros— en uso en otras sociedades, como en la India, en la que pronto veremos a la *viuda* Aouda ser salvada de la pira por el frío, el glacial Phileas Fogg? Y si luto de entierro ¿de qué entierro? ¿Del celibato? ¿O pudiera tratarse del entierro simbólico del padre? Esta interpretación, que arriesgamos muy dubitativamente, podría parecer descabellada si no fuera el propio Verne quien nos la sugiere al escribir en *Las tribulaciones de un chino en China*:

«Si Kin Fo hubiera tenido aún sus padres, su propia casa se habría igualmente iluminado en signo de *luto*, porque las nupcias del hijo deben ser vistas *como la imagen de la muerte del padre*, al que el hijo parece entonces suceder, dice el Hao-Jieu Chuen» (los subrayados son míos).

He aquí unas turbadoras palabras que Verne tiene buen cuidado de atribuir a un autor —imaginario, claro es— para reducir el impacto. Estas turbadoras palabras vienen a iluminar con una luz lívida el conflicto de Verne con su padre —es curioso que Moré, a quien no ha escapado este pasaje, lo cite en un contexto diferente al de su tesis central: la del conflicto entre el padre natural y el padre espiritual— a la vez que podría explicarnos los deseos de Verne de contraer matrimonio y la forma precipitada de hacerlo, tras un brevísimo noviazgo en el que el tiempo y la separación le impidieron conocer bien a la viuda Honorine (viuda es también la novia de Kin Fo, que igualmente vive en otra ciudad, lo que les obliga a comunicarse a través de discos utilizados como cintas magnetofónicas). ¿Cabe, pues, ver en ese episodio de la novela una transposición de lo ya vivido?

Si esta interpretación no fuese errónea nos daría una mejor comprensión del drama vivido por Verne al darse cuenta de que el acto por el que había cortado simbólicamente las conflictivas

amarras paternas le había ligado realmente a otras amarras que, según todo parece indicar, le resultaron insoportables.

Nada, en efecto, predestinaba a Honorine a ser la compañera de este solitario que fue Jules Verne. Los gustos de la joven burguesa de Amiens, que se complacía en las fiestas y reuniones mundanas, en el cotilleo provinciano, en el ajedrez social de las visitas y contravisitar, en el confort opulento, en la vanidad del éxito y los honores, no podían conciliarse con el mundo secreto de Jules Verne, a quien horrorizaban estas cosas. Por ello, el matrimonio debió ser para él, como para Tolstoy, un fardo insoportable del que uno y otro buscaban la liberación en huidas provisionales y en el mundo solitario de la creación.

Algunos días después de la boda, nos dice Allotte de la Füye, Jules llevó a Honorine al Museo del Louvre y, ante la Venus de Milo, le dijo: «He aquí la única mujer de la que podrás estar celosa durante toda tu vida».

## Capítulo VI

### Una literatura en busca de autor

Los años que siguen a este acontecimiento son oscuros, pero decisivos. El período de preparación de la vasta epopeya entra en una fase intensiva. La imaginación de Verne no ha hallado todavía el cauce por el que discurrir y, mientras tanto, continúa aumentando infatigablemente su caudal de conocimientos, a la vez que se conecta más íntimamente con el mundo a través de los observatorios que le brindan la Bolsa y el Bulevar.

París vive y danza la Fiesta Imperial bajo la batuta de Offenbach y otros *amuseurs*. El «todo París» se da cita en los restaurantes, que han elevado la gastronomía al rango de las bellas artes, en los salones, que constituyen la prensa oral, a salvo de la censura, y, sobre todo, en los teatros. La producción teatral de la época es impresionante en volumen.

El *vaudeville* y la comedia de costumbres reflejan despiadadamente la trivialidad y la mediocridad de la burguesía de la época, que se contempla con delicia en las obras de Augier, Dumas hijo, Sardou, Labiche,

Meilhac, Halevy... El realismo triunfa en la escena, a la que sube un personaje nuevo, el ingeniero, como producto del industrialismo triunfante.

Este público que prodigaba sus ovaciones a las óperas «bufas» de Offenbach y a los artistas menores de los cafés-concierto, era el mismo que pateaba a Wagner y a Berlioz.

Los parisienses bailaban también al son de otra «música», ésta diurna y menos agradable: era la música de la piqueta del barón Haussmann, que revolucionaba la fisonomía de París al abrirle las grandes avenidas destinadas a alejar a los obreros a la periferia y a impedir el alzamiento de las barricadas insurreccionales. Al son de esta música, bailaba también el dinero en una loca especulación sobre el suelo. Era el triunfo del tiralíneas, de la línea recta, que algunos entendieron como el camino más corto para enriquecerse.

La contra-revolucionaria revolución urbanística del barón Haussmann era una medida preventiva a largo plazo. Pues la hora no estaba para barricadas revolucionarias. París, y con París toda Francia, vivía un ya largo período de vacaciones políticas. El Régimen había conseguido un éxito más allá de toda esperanza, en su programa de anestesiar la conciencia política del país, a favor de una sensible mejora del nivel de vida. Únicamente algunos intelectuales y, sobre todo, los estudiantes, mantenían viva la conciencia política a través de sus ruidosos actos de oposición. La clase obrera permanecía inactiva, digiriendo lentamente el brutal aflujo de sus nuevos efectivos, artesanos y campesinos, desarraigados por el extraordinario desarrollo industrial.

El lujo y la frivolidad se codeaban con la más dolorosa miseria en un París infestado de mendigos.

La expansión económica generaba el consumismo. Es la hora en que se crean los primeros grandes almacenes —el *Bon Marché*, el *Louvre*— que ofrecen al público las primeras cocinas de gas, las primeras máquinas de coser, los primeros velocípedos, que los más osados se arriesgaban a hacer circular por las alamedas del Bosque de Bolonia.

La invención del *percolateur hydrostatique*, una máquina para filtrar el café, pone la taza de café a veinte céntimos, y por ende, al alcance de todo el mundo. Cualquiera puede sentirse Balzac al cuarto café, como decía Ramón, en uno de los innumerables cafés de que se llena París y en los que vive París.

La vida parisién deslumbra a la provincia y al mundo entero. Pero no todo es frivolidad ni falsas luces en la Ciudad Luz. ¡Qué constelaciones las del suelo parisién! Arago y Le Verrier, en astronomía; Biot, Fizeau, Foucault, Becquerel, en física; Chevreul, Dumas, Bertholet, Balard, Berthelot, Wurzt, Sainte-Claire Deville, en química; Cauchy, en matemáticas; Sainte-Hilaire, Baillon, Milne Edwards, Quatrefages, en ciencias naturales; Pasteur, Claude Bernard, Roux y

Calmette, en medicina; Boucher des Perthes y Lartet, en antropología; Littré, Dieulafoy y Gastón París, en filología; Michelet, Thierry, Quinet, Guizot, Fustel de Coulanges, Renán y Taine, en historia. En las artes plásticas, Ingres, Gerard, Daumier, Delacroix, Rousseau, Corot, Courbet, Millet, Rude, Carpeaux... En literatura, Hugo, Gautier, Vigny, Baudelaire, Leconte de Lisle, Nerval, Villiers, Merimée, George Sand, Flaubert, Sainte-Beuve...

La fecundidad de los métodos experimentales de que se ha dotado la ciencia imprime a ésta una marcha vertiginosa. El espíritu científico se orienta al determinismo y al mecanicismo, invadiendo los terrenos de la filosofía y la literatura. En literatura, este espíritu halla su expresión en el realismo, que encuentra en Champfleury y en Duranty sus teóricos, y en Madame Bovary su máximo exponente. Contra el idealismo novelesco de los Feuillet, Fromentin, Cherbuliez, que gozan del favor oficial, se alza la literatura realista como un acta de acusación. La literatura se orienta a la búsqueda de la verdad, de la realidad, esforzándose por seguir el mismo derrotero que un Claude Bernard en sus investigaciones fisiológicas, Este nuevo espíritu es el que lleva a Taine a desear dotar a la historia de «una anatomía y una fisiología» y a buscar «las reglas de la vegetación humana».

Las condiciones para la aparición de una literatura que tuviera la ciencia y la técnica por objeto, estaban, pues, creadas. Era una literatura en busca de autor, como los personajes pirandellianos. Y su público estaba también ahí, en ese gran público que seguía los grandes avances de la ciencia y la técnica a través de la divulgación científica, a la que los periódicos abrían generosamente sus columnas.

Es la época de la ciencia artesana, la época en la que los investigadores trabajan en miserables laboratorios y sin recursos económicos. Es también la época en la que la industria artesanal va cediendo el paso a la gran industria. Bajo la influencia de los sansimonianos y de su homóloga británica, la conservadora burguesía francesa va adquiriendo la mentalidad dinámica del hombre de empresa capitalista. En esos años se gestan las grandes empresas y las grandes sociedades financieras internacionales. De 1850 a 1860, al tiempo que se producen las grandes riadas hacia el oro de California y de Australia, se crean en Francia dos instituciones básicas que servirán de motor al desarrollo industrial: el Crédito Inmobiliario y el Crédito Mobiliario.

La formidable expansión de las compañías de ferrocarriles y de navegación, que abren la vía a la conquista de los imperios coloniales por las naciones industrializadas, van transformando profundamente el mapa del Globo, ese mapa que los héroes vernianos surcarán en todas direcciones. La geografía romántica de los exploradores y viajeros que Verne estudia, fascinado, va transformándose en un vasto escenario de exacciones y rapiñas, cuyos hilos se tejen ante él. En efecto, la Bolsa es para Verne el sismógrafo y el observatorio que le facilitan la comprensión de un mundo sacudido por el extraordinario impulso del capitalismo, y no sólo un segundo oficio.

Para un hombre poseído por una curiosidad universal, la literatura no podía tener fronteras. Y por sorprendente que pueda parecer, la literatura tenía derecho de ciudad en la Bolsa. Un grupo de tráfugas de la literatura y el teatro, o, por mejor decir, de literatos que debían buscar el *modus vivendi* que no les deparaba la literatura, se congregaba en el templo del Capital, formando una tertulia más preocupada de cuestiones literarias que de órdenes y cotizaciones. Jules Verne animaba con su humorismo un tanto truculento el grupo que con él formaban, entre otros, Philippe Gille, Charles Wallut, director del *Musée des Familles Cardaillac*, propietario del *Teatro Vaudevil*, Feydeau padre, Duquesnel, que años después dirigiría el *Teatro Chatelet*, etc. Duquesnel afirmaba que Verne conseguía en la Bolsa más «frases sensacionales» que operaciones provechosas.

En este París frívolo y febril, Verne seguía explotando el tiempo al máximo, dedicando las tardes al estudio en la Biblioteca Nacional y durmiendo lo menos posible. Se levantaba a las cinco de la mañana y durante cinco horas escribía sin interrupción. A las diez de la mañana,

encerraba bajo llave sus cuartillas y se iba a la oficina de Eggly para luego ir a la Bolsa.

Ya en esta época, en los primeros años de convivencia con Honorine, interponía entre ambos una vuelta de llave. Esta naturaleza secreta, disimulada tras una fachada exuberante, no escapó a la perspicacia de uno de sus compañeros, Pierre Veron, que dijo de él: «En el fondo, este ingenioso *boulevardier* es muy secreto. Cuando se tiene la llave, se puede abrir. Pero nada hará nunca de él un expansivo».

La febril especulación bursátil conoce altos y bajos, sometida a los vaivenes de la aventurera política exterior de Napoleón el Pequeño, como le llamaba Víctor Hugo el Grande. Una de las incidencias de esta política, duramente calificada por Verne en su correspondencia la del tratado de Villafranca, por el que se cierra «la campaña de Italia» tras la victoria de Magenta, favorece a Verne que, con buen olfato, había orientado a sus clientes al alza. Esta afortunada operación coincide con una noticia exaltante. El hermano de Aristide Hignard, Alfred, agente en Saint-Nazaire de una compañía de navegación, les ofrece un pasaje gratuito de ida y vuelta a Escocia. Alborozado, Jules envía a Honorine a Amiens y, en compañía de Aristide, atraviesa Nantes en tromba.

Es su primer gran viaje. Y nada menos que al país de Walter Scott, uno de los escritores que más intensamente habían enardecido su imaginación.

Su primera travesía por un mar que él amará siempre por encima de todos los mares, vistos o soñados, el mar del Norte, lo retrotrae a su vocación primera. En cubierta, todo él se embebe del aire, del embate musical de las olas, de la luz gris del océano rasgada por el vuelo lineal de las aves marinas. Sus primeras impresiones de altamar se remansan en su retina. ¡Cuántas admirables páginas surgirán de ellas! Y en tierra adentro, el paisaje escocés, sus lagos transparentes, sus bosques profundos, sus grutas tortuosas, sus ciudades que digieren admirablemente el tiempo —Edimburgo, Glasgow, de la que muy pronto zarpará el *Duncan* en busca del capitán Grant— van invadiendo sus cuadernos en rápidas, precisas anotaciones que un día pasarán al *Rayón Vert* y a las *Indias negras*. Londres. Y en sus astilleros, el *Great Eastern*, el pionero de los modernos transatlánticos al que será reservado el honor de tender el primer cable transoceánico. Al pie de este gigantesco barco que, con sus 211 metros de eslora y sus 19.000 toneladas de desplazamiento, con su capacidad para albergar 4.000 pasajeros y 6.000 toneladas de flete, se había anticipado excesivamente a su época, Verne se prometió que un día, cuando tuviera dinero, navegaría en él. Promesa que también quedaría cumplida y de la que surgiría *La ciudad flotante*. Pues ya todos sus pasos contenían el camino que se había propuesto abrir y recorrer.

El regreso le reintegra a la vida sedentaria, apenas agitada por sucesivas mudanzas que siguen las fluctuaciones de su presupuesto, mudanzas que emprende valerosamente tirando de un carro de mano. El fracaso en ese año de una nueva ópera cómica, también escrita en colaboración con Hignard, le desanima, pese a que sepa ya con certeza que el porvenir no le llama por esos caminos. Sus cartas de esta época expresan alternativamente la confianza y el desánimo: «Cuando digo que no hago nada, querido papá, es una manera de hablar. Se trabaja siempre, y como a pesar de uno, con las ideas que uno tiene... Pero hay veces que me desaniman... Estoy seguro de que, con el tiempo, alcanzaré mi fin, pero me asusta verme a los treinta y dos años donde estoy, cuando yo pensaba haber adquirido a los treinta y cinco años una situación estable en literatura».

«Una situación estable en literatura»... La frase hubiera hecho gemir de horror a Baudelaire, quien, dos años antes, en 1857, había publicado su admirable traducción de la obra de Poe.

La publicación en Francia de la obra de Edgar Allan Poe es un acontecimiento decisivo en la gestación de la obra verniana.

Nada más aparentemente antitético, a juzgar por sus biografías meramente externas, que el poeta maldito y errante de Richmond y el burgués de Amiens. Y, sin embargo, ¡cuántas

afinidades entre ambos! Comunes les son la pasión de la mixtificación, del número y del lenguaje cifrado como manifestaciones crípticas de lo desconocido, del secreto, por diferentes que sean las vías de expresión en ambos. Por ello, no puede extrañar la enorme influencia ejercida por el alucinante poeta norteamericano sobre el racional novelista francés. Influencia que va desde la temática a la técnica de la composición y al sentido de la naturaleza. ¡Qué ecos no suscitará en el lector de Verne la dedicatoria que hace Poe de *Enreka!*: «Ofrezco este libro a los que han puesto su fe en los sueños como las únicas realidades. Toda certidumbre está en los sueños». O estas palabras, con las que Poe afirma como un axioma: «Todo, en un poema como en una novela, en un soneto como en un cuento, debe concurrir al desenlace. Un buen autor tiene ya su última línea a la vista cuando escribe la primera», Procedimiento de composición que seguirá siempre Verne.

¿Y quién podría retirar una sola palabra del siguiente texto de Baudelaire, si reemplazáramos a Poe por Verne?; «Poe gusta de agitar sus personajes sobre fondos violáceos y verdosos, en los que se revelan la fosforescencia de la podredumbre y el olor de la tormenta. La naturaleza llamada inanimada participa de la naturaleza de los seres vivos y, como ellos, se estremece con un estremecimiento sobrenatural y galvánico».

¿Influencia también de Poe, en su versión francesa, en el título genérico de la obra verniana? *Historias Extraordinarias. Viajes Extraordinarios*. Parece que debe verse en ello algo más que una coincidencia.

La conmoción que en Verne produce la lectura de Poe, le lleva a escribir un ensayo sobre éste, que publica, en 1859, en el *Musée des Familles*<sup>[37]</sup> No deja de constituir una audacia extraordinaria que Verne haya introducido en el mundo edificante y recreativo de esa Revista el universo alucinado e inquietante del autor de *El Cuervo*.

El genio de Poe, y su facilidad de evolución en lo fantástico, fascinaron a Verne, que, maravillado, halló tan sólo una objeción: la violación por Poe de las más elementales leyes de la física y de la mecánica. Observación que acota exactamente el abismo que media entre Poe y Verne, por debajo de todas sus correspondencias (en el sentido baudelairiano de la palabra). En efecto, Verne es un visionario como Poe, pero un visionario que nunca sale del ámbito de lo imaginario para invadir el de lo fantástico. Al contrario que Poe, que James, que nos llevan por sucesivas pinceladas de «atmósfera» a pasar insensiblemente a lo fantástico hasta instalarnos realmente en ello, Verne no abandona nunca las premisas reales de que parte, cuidando siempre de justificar racionalmente sus más audaces incursiones en lo imaginario. Habiendo hallado en la ciencia el punto de apoyo que reclamaba Arquímedes para mover el mundo, Verne utiliza como palanca la imaginación. Y esto no es una metáfora. ¿No llegará Verne en una de sus obras a imaginar el desplazamiento del eje de la Tierra para explotar las riquezas mineras de los Polos? Empresa que será sustentada en complicados cálculos matemáticos, realizados por un ingeniero de Amiens, y no confiada a la sola fantasía. Lo onírico en Verne no sale a la superficie como en Poe, sino que queda soterrado en el simbolismo de su mitología.

Pese a todo esto, cuando Verne escribió su ensayo sobre Poe estaba quizá lejos todavía de sospechar el alcance de la influencia que en él ejercería el trágico escritor norteamericano, aunque ya se estuviera dando cita con él en el futuro, al decir —tras de haber expresado su consternación por el hecho de que *Gordon Pym* fuese una obra truncada— estas palabras que parecen significar un voto: «¿Quién la continuará algún día? Alguien más audaz que yo y más resuelto a avanzar en el dominio de las cosas imposibles». Veinte años más tarde, encontraría en él mismo la audacia necesaria para acometer tal empresa con *La esfinge de los hielos*.

Consignemos aún, a título de inventario, dos nuevas tentativas teatrales: *Señor Chimpancé*, opereta estrenada en 1860, y *Once días de asedio*, la mejor construida de sus comedias, escrita en colaboración con Wallut y representada en 1861.

Pero en esos días se sitúa un acontecimiento más importante, y así lo interpreta él mismo al no



dudar en abandonar una vez más a su mujer, pese a que esté próxima a dar a luz, y al decidir salir de París, pese a que el éxito de la comedia aconseje su presencia en la capital, para hacerse de nuevo a la mar. En efecto, el hermano de Hignard les ha conseguido una nueva travesía gratuita. Esta vez a Noruega. La irresistible atracción de los fiordos, del sol de medianoche y de las aguas árticas puede más en él que el sentido del deber familiar.

Viaje de exploración, de descubrimiento de itinerarios futuros. La «frustración polar» de este viaje empujará más allá su imaginación, magnetizada por el Polo Norte, como la embarcará hacia Islandia. Pero el viaje amputado se prolongará en la imaginación, como cuando siendo niño debió jurar no viajar más que en sueños. En Copenhague, el fugitivo fue reclamado por Honorine, ante la inminencia del parto. Dejando a Hignard en persecución del espectro de Hamlet en Elsinor, motivo de su ópera en creación, Verne debió resignarse al regreso. No sería imposible que este episodio hubiese tenido una influencia decisiva en la caracterización y situación de sus personajes futuros. Los personajes vernianos serán libres. La mujer constituye un obstáculo a sus empresas, que ellos eluden sin al parecer lamentarlo demasiado.

Verne llega a tiempo de asistir al nacimiento de su hijo, el 3 de agosto de 1861.

Exasperado por los gritos del pequeño Michel, Jules se refugia con frecuencia en el Círculo de la Prensa Científica, donde, a la vez que enriquece su fichero, hace amistad con un extraordinario personaje, Félix Tournachon, escritor, periodista, gran fotógrafo, caricaturista y apasionado de la aerostática, que bajo el pseudónimo de Nadar gozaba de gran celebridad. Fue en el estudio de Nadar donde se efectuó la primera exposición de los impresionistas.

El encuentro de ambos hace creer que el azar no siempre es ciego. Los dos llevaban de frente empresas paralelas. A la vez que Nadar abría una suscripción para la construcción de un globo colosal, el *Géant*, Verne lanzaba su *Victoria* al cielo africano, con el doctor Fergusson, Kennedy y Joe a bordo. Sería interesante conocer el intercambio de ideas entre ambos que les llevó a constituir una Sociedad para el desarrollo de la Aeronáutica. Pero lo que parece cierto es que el mecanismo ascensional del *Victoria* no debió nada a Tournachon.

Honorine se quejaba de que «estuviera siempre metido en su globo». Esta incompreensión y la servidumbre de su trabajo en la Bolsa, le irritan. Se queja de su mala suerte: «Si escribo una comedia para un director, el director cesa; si pienso un título que me gusta, lo encuentro tres días después en cartel; si hago un artículo, aparece uno sobre el mismo tema».

Sin embargo, la suerte va a cambiar. Y ello tiene un prólogo. Tres años antes, en 1859, el Régimen había iniciado una orientación más liberal ante la presión de la oposición y con el designio de domesticarla. Una de las medidas más importantes de esta apertura liberalizante había venido dada por el decreto de amnistía, por el que los exiliados políticos podían regresar al país. Pocos fueron los que siguieron el ejemplo de Víctor Hugo y Edgar Quinet. «Yo no soy ni un acusado ni un condenado —diría este último— soy un proscrito. He sido arrancado de mi país a la fuerza, por haber permanecido fiel a la Ley, al mandato de mis conciudadanos. Los que tienen necesidad de ser amnistiados no son los defensores de las leyes, son los que las derriban. No se amnistía al derecho y a la justicia». Pocos fueron los que suscribieron tan orgullosa declaración. Entre los que regresaron, se hallaba Jules Hetzel, el editor.

Hetzel era un hombre del 48, un progresista diríamos hoy, que había asumido importantes responsabilidades y funciones ministeriales en la Segunda República. Buen escritor y mejor editor, Hetzel fue no sólo el descubridor de Verne, sino también su guía inspirado, su gran amigo, su padre «espiritual». Así, el encuentro de ambos fue providencial, una convergencia de afinidades electivas. Pero en aquel día de octubre de 1862, Hetzel no era para Verne sino un editor más recibiendo escépticamente un manuscrito de un autor novel.

Entregado el manuscrito, se le dio el plazo ritual de quince días, ese terrible paréntesis vivido por todos los autores noveles en la atroz pendulación de la esperanza al abatimiento.

Al cabo de esos días, introducido en el despacho del editor, Verne espera, con el alma en vilo, el

veredicto. Éste se deja esperar. Un silencio atroz, El editor le mira escrutadoramente. Al fin, habla: «Joven, no está mal... Pero...». La frase ritual ha comenzado, prefacio de la serie inevitable de las penosas conjunciones adversativas. Sin embargo, esta vez, la restricción no concierne al fondo, sino a la forma.

—Hágame de esto una verdadera novela. Introduzca episodios dramáticos, dele unidad, y le firmaré el contrato. ¿Sabe, usted, joven, que tiene talento?

Y el autor se va con su talento a cuestas y una alegría que no le cabe en el pecho. Quince días de trabajo febril —«¡Qué papelería!», exclama Honorine, cuando atraviesa de puntillas el cuarto, sin saber que Jules no ve ni oye nada de lo que le rodea, que está muy lejos, avistando como un águila selvas impenetrables, desiertos vírgenes, tempestades incandescentes— hicieron del manuscrito primitivo el pórtico triunfal de la potente serie de los *Viajes Extraordinarios*.

Así modificado, el manuscrito entusiasmó a Hetzel, quien, deseoso de conocer a su autor, inquirió sus proyectos. Y la idea que Verne forjara un día, la idea calificada de inmensa por Dumas, y al servicio de la cual había vivido diez años, día a día, fue expuesta por Verne a Hetzel con un fervor y una exaltación crecientes que se comunicaban a su auditor, maravillado de la erudición enciclopédica del joven. Cuando éste resumió su proyecto en la frase de «un paseo completo por el cosmos de un hombre del siglo XIX», Hetzel sabía ya que había encontrado a su autor. Y la satisfacción de su hallazgo fue tanto mayor cuanto que en ese tiempo venía acariciando la idea de crear una revista recreativa, didáctica y educativa, que todavía no había visto la luz por falta de colaboradores idóneos.

Hetzel propuso inmediatamente a Verne un contrato por el cual éste se comprometía a entregarle tres volúmenes al año por un *forfait* de 1.925 francos por volumen.

La importancia de este acuerdo rebasa el de una simple transacción, no sólo porque hiciera de Verne un escritor profesional obligado a una tremenda fecundidad, sino también, y sobre todo, porque orientó definitivamente su obra. En efecto, Hetzel dio un cauce más estrecho a la obra en potencia de Verne al asignarle un lugar en su programa de educación científica, literaria y moral de la juventud. Sería vano preguntarse cómo hubiera realizado Verne su magno proyecto de no haber conocido las limitaciones inherentes a dicho contrato. Es seguro que habría escrito menos y que su obra habría sido otra, pero es probable que lo que hubiera ganado la literatura «adulta» no habría compensado la pérdida de una visión maravillosa del mundo ofrecida así a generaciones sucesivas de jóvenes.

Embargado de una felicidad explosiva, con su porvenir en el bolsillo, Verne entró en tromba en la Bolsa para comunicar a sus amigos que había encontrado el filón de una mina de oro. De una mina por cuyas laberínticas galerías avanzará infatigablemente, hasta el último día de su vida.

## Capítulo VII

### El magnetismo polar

Con la aparición, en 1863, de *Cinco semanas en globo*, un género nuevo irrumpía en la literatura.

La reacción de la crítica fue unánimemente elogiosa. La muy seria *Revue des Deux Mondes* la resumió así: «Un libro destinado a causar sensación y a convertirse en un clásico en su género».

La travesía aérea del continente africano, de Zanzíbar a Senegal, realizada por Fergusson, Kennedy y Joe, se convirtió muy pronto en la comidilla de salones y cafés.

El fulgurante éxito del libro no se debió únicamente a su carácter novedoso, sino también a su entronque con la actualidad. El misterioso continente africano atraía por entonces la atención del gran público, gracias a la expedición emprendida por Stanley en busca de Livingstone, perdido en la selva virgen.

La popularidad alcanzada por la tentativa de Nadar con su extraordinario globo *Le Géant*, sirvió también de magnífico soporte publicitario al libro de Verne.

Lo curioso es que ni Verne ni Nadar creían en el futuro de la aerostática. Uno y otro, como Ponton d'Amécourt creían en el principio de lo-más-pesado-que-el-aire, puesto en práctica por la naturaleza con los pájaros, que no son «aeróstatos sino una máquina admirable», como decía el manifiesto sobre la autolocomoción aérea publicado el 31 de julio de 1863 por la «Sociedad de estimulación a la locomoción aérea por medio de aparatos más pesados que el aire», sociedad de la que formaba parte Verne.

El futuro les daría la razón, aunque no del todo. Pues Verne y Fergusson se equivocaron al negar la posibilidad de la dirigibilidad de los globos. Los dirigibles del alemán Zeppelin demostraron ese error. Cierto es que la inflamabilidad de sus materiales, y, sobre todo, el avión, los retiraron pronto de la circulación. Pero ahora vuelven. La crisis de la energía aconseja la utilización auxiliar de los dirigibles para el transporte limpio y barato de mercancías, y no tardaremos en verlos surcar de nuevo los aires.

Nada impedía a Verne encomendar al helicóptero, su Albatros de Robur, la travesía del cielo africano, puesto que ya Ponton d'Amécourt recomendaba el empleo de la hélice para la navegación aérea. Verne describe el helicóptero, con este mismo nombre de Ponton d'Amécourt, en un artículo sobre el globo de Nadar, publicado en 1863. Pero lo determinante para Verne es siempre lo geográfico y la utilización directa de los recursos de la naturaleza. Al igual que un fenómeno natural —la profunda penetración del Amazonas en el océano— le inspira por sí solo *El Chancellor*, es otro fenómeno natural el que le induce a utilizar el globo y a asegurarle con los vientos alisios la dirigibilidad que le faltaba. Era el huevo de Colón. En realidad, la idea no era de Verne. La impulsión motriz de los alisios se la había sugerido una comunicación hecha por el capitán Meusnier a la Academia de Ciencias de París.

El *Victoria* no se diferenciaba de los globos existentes sino por el ingenioso dispositivo que permitía a sus pasajeros dilatar o contraer el gas para efectuar ascensiones y descensos relativamente dirigidos, en busca de las capas atmosféricas más propicias.

«Yo no creo, dice el doctor Fergusson, que se pueda llegar a dirigir los globos... Habría que descubrir un motor de una potencia extraordinaria y de una ligereza imposible».

Lo que, en efecto, era imposible con el vapor como fuerza motriz. El motor ideado por Giffard, en 1852, para hacer dirigible un globo, pesaba nada menos que 450 kilogramos para una potencia de 3 caballos. El peso muerto del carbón y la caldera prohibían toda solución.

En ésta su primera obra de los *Viajes Extraordinarios*, Verne ha alcanzado ya su maestría narrativa. Conseguir apasionar al lector con una obra eminentemente geográfica, sin el concurso de la más mínima intriga sentimental patentiza sobradamente su talento de narrador. *Cinco semanas en globo* anuncia y contiene muchos de los temas y elementos estructurales

que, con unas u otras variaciones, irá desarrollando Verne a lo largo de los *Viajes Extraordinarios*. La presentación de la aventura como un desafío a las ideas convencionales y rutinarias; la precisión, casi maníaca, en la descripción de máquinas, mecanismos y dispositivos técnicos; la implacable relación de los antecedentes y predecesores de la aventura, que da siempre al viaje una doble y opuesta dirección en el tiempo, hacia el futuro y hacia el pasado, porque el héroe sigue siempre en pos de otras huellas; a somera presentación del héroe bajo rasgos arquetípicos que excluyen toda interioridad psicológica; la caracterización estereotipada del sirviente como un personaje abnegado hasta el sacrificio y para quien la mayor recompensa consiste en un buen apretón de manos, reflejo del paternalismo burgués de la época; el fetichismo del oro, los temas del volcán y del apocalipsis, aquí sólo esbozados; el desencadenamiento de los furros de la naturaleza, etc, etc...

Hay un aspecto que importa destacar y que empaña considerablemente la aureola de educador de la juventud que siempre ha planeado sobre Verne. Es el repugnante racismo que asoma aquí en varios pasajes, contradictorio con la resuelta posición antiesclavista del autor y con la ardiente defensa de la lucha de emancipación de los pueblos oprimidos, que expresará a lo largo de su obra<sup>[38]</sup>. Ciertamente es que en esa contradicción incurren también muchos demócratas de la época, y aún mucho menos ambiguos que Verne, como es el caso del historiador Michelet, cuyo generoso liberalismo no llega a tanto como para incluir en su horizonte a los hombres de raza negra.

Si se deja de lado, y es difícil hacerlo, esta página «negra», *Cinco semanas en globo* se lee hoy con tanto placer como en su época, pese a que el continente africano haya sido despojado, junto a tantas otras cosas, de su misterio, y pese a que la aerostática se haya convertido hoy en un deporte como otro cualquiera. El misterio aquí ya no está en África, sino en lograr interesar así, con una obra de la que está ausente toda intriga sentimental y con unos personajes sin interés psicológico.

Incluso el pesimismo que Verne mostrará en sus últimos años, se anuncia ya aquí, en esta reflexión de Kennedy:

«Además, será tal vez una época bien desdichada aquélla en que la industria lo absorba todo en su provecho. A fuerza de inventar máquinas, los hombres se harán devorar por ellas. Yo me he figurado siempre que el último día del mundo será aquél en que alguna inmensa caldera, calentada a miles de millones de atmósferas, haga saltar nuestro planeta». «Y yo añado, dijo Joe, que no serán los americanos los que menos contribuyan a la construcción de esa caldera».

El antimilitarismo de Verne se expresa también aquí en una rápida y feroz anotación. Tras describir una encarnizada batalla entre dos tribus de negros, en la que se decapita a los heridos y participan las mujeres en disputa de las cabezas, dice Kennedy:

«Repugnante escena».

A lo que responde Joe:

«Buena canalla. Y, sin embargo, si se pusiesen uniformes, serían como todos los guerreros del mundo».

Entre las múltiples satisfacciones que deparó a Verne ésta su primera novela, que iba conociendo sucesivas traducciones a todas las lenguas de Europa, no fue la menor la de poder comprobar al año siguiente, tras el regreso a Londres del capitán Speke, ampliamente citado en el libro, la exactitud de la localización de las misteriosas fuentes del Nilo. Speke las alcanzó el 28 de julio de 1862. Pero su revelación al público tan sólo se produciría tras la aparición de *Cinco semanas en globo*.

Pero ya la infatigable pluma había zarpado hacia otras latitudes. Era el Polo Norte, misterioso e inaccesible, el que le atraía irresistiblemente. Cabe hablar de una obsesión polar en Verne al mismo título que de la volcánica e insular.

Las *Aventuras del capitán Hatteras* patentizan la extensión de los conocimientos geográficos de su autor, de los que, además, está al día. Escrita medio siglo antes del descubrimiento del Polo Norte, Verne estaba perfectamente al corriente de los viajes árticos realizados. Se habían

emprendido tres tentativas de descubrimiento del Polo Norte antes de 1860: la de Phips, en 1773; la de Buchan, en 1818, y la de Parry, en 1827. Este último concibió con Franklin la idea de vencer el muro de hielo en trineo, pero no pudo sobrepasar los 82° 45' de latitud. Desde entonces, hay un hiato de medio siglo, hasta la tentativa del inglés Nares, en 1875. De tal suerte, el enigma del casquete boreal permanecía intacto cuando Verne embarcó a Hatteras y a sus compañeros en el *Forward*.

Al igual que Fergusson rivalizó con Nadar, Hatteras rivaliza con Hayes, que, en 1860, emprende un viaje para confirmar la teoría de Kane acerca de la existencia de un mar libre en torno al polo. Es posible que Hayes inspirara a Verne el personaje de Altamont. Verne no pudo utilizar la relación del viaje de Hayes, ya que ésta apareció en 1867, pero supo de su viaje por *Le Tour du Monde*, revista que en 1861 informaba de esa arriesgada empresa. Este viaje llamaba la atención del gran público tanto por la curiosidad que suscitaba el misterio polar como por la desaparición en esos parajes de Franklin. Hay aquí una coincidencia con *Cinco semanas en globo*. Las desapariciones de Livingstone, en la selva africana, y de Franklin, en las latitudes árticas, conferían una viva actualidad a los dos grandes viajes extraordinarios.

En todo caso, cuando Hatteras emprendió su expedición no existía ninguna obra de conjunto sobre las latitudes árticas. Verne se documentó en fuentes directas, en las relaciones de Scoresby, Parry, Ross, Belcher, Kane... El profundo conocimiento de estas relaciones queda explícitamente mostrado en el capítulo histórico de la novela. Como siempre, Verne cita escrupulosamente los antecedentes históricos de las aventuras de sus héroes. Utilizó, además, los mejores mapas de la época: los del Almirantazgo británico.

Esta ingente documentación, perfectamente asimilada, permitió a Verne trazar un marco geográfico a la gran aventura, tan preciso y verídico, que el gran navegante polar Charcot pudo hablar de esta obra como del «mejor libro de bordo». Muchos años después, Charcot indicaba al nieto del escritor, Jean-Jules Verne, que en *Aventuras del capitán Hatteras* se hallaba situado con toda exactitud el punto (el cabo Colombia) desde el que partiría en trineo la expedición de Peary, que alcanzaría el Polo Norte.

Siguiendo los mapas de la época, Hatteras llega al límite de lo conocido, a la isla North Cornwall, en la que Verne sitúa el polo del frío, lo que hoy se admite. En adelante, el héroe no usará de otros mapas que los trazados por la imaginación del autor. Y si ésta irá dejando al paso indicaciones que se revelarán correctas en líneas generales, desembocará en un sorprendente error: el de situar el Polo Norte en un volcán. Pero ¿se trata de un error? ¿No será más bien un error deliberado? Lo que en *Veinte mil leguas bajo el mar* —el descubrimiento del Polo Sur en el mar libre— parece una hipótesis desafortunada, puede revestir otra intención, de carácter simbólico, en el emplazamiento por Verne del Polo Norte.

Reconozcamos que la idea es poética y que viene a coronar con más grandeza el tono alucinante de las páginas que preceden a su descubrimiento y que nos sitúan en un paisaje onírico:

«La atmósfera adquiriría una sobrenatural pureza; se diría que estaba sobrecargada de oxígeno. Los navegantes aspiraban con delicia este aire que les vertía una vida más ardiente; sin darse cuenta de este resultado, eran presa de una verdadera combustión, de la que no puede darse una idea siquiera sea pálida. Sus funciones pasionales, digestivas, respiratorias, se realizaban con una energía sobrehumana. Las ideas, sobreexcitadas en sus cerebros, se desarrollaban hasta lo grandioso. En una hora vivían la vida de un día entero».

Y así, en esta disposición, los ocupantes de la chalupa, «que no podían abandonar este centro luminoso que se desplazaba con ella», asisten a un extraño crepúsculo en el que parece resorberse la vida:

«Los pájaros, los peces, los cetáceos, desaparecieron. ¿Dónde? ¿En lo más profundo del cielo? ¿En lo más profundo de la tierra? ¿Quién hubiera podido decirlo? A sus gritos, a sus silbidos, al estremecimiento de las olas agitadas por la respiración de los monstruos marinos, sucedió pronto la silenciosa inmovilidad; las

olas se durmieron en una insensible ondulación y la noche recuperó su apacible influencia bajo las miradas destellantes del sol».

La noche luminosa, el volcán polar, Hatteras, el hombre cuyo elemento es el frío queriendo arrojar por el cráter del volcán, he aquí una serie de aspectos en que se funden las antinomias. El fuego y el frío desaparecen como tales en la unidad de su síntesis. Todo mito es una síntesis. El volcán polar verniano es un mito. De ahí que nos preguntáramos antes si cabía ver un simple error —por colosal que pueda parecer— en esta idea y no el resultado de una intención transferida a otro plano de la realidad. ¿Qué lleva a Hatteras al polo? ¿Es tan sólo la fascinación de lo ignoto? ¿La imperiosa exigencia de atravesar la frontera de lo invisible, de lo prohibido? ¿Es la búsqueda de lo absoluto?

Por reacio que se sea a buscarle tres pies al gato y a levantar símbolos o intenciones metafísicas en toda batida literaria, hay que convenir que la misma prudencia impide excluir de plano una motivación de este tipo en la obra verniana. La lectura de *Aventuras del capitán Hatteras* plantea una serie de interrogantes que patentizan la riqueza de significación de la obra.

«Así que es tal como yo lo había adivinado. Ha osado usted concebir semejante designio. Ha osado usted alcanzar ese punto inaccesible. ¡Es sublime!».

El polo parece ser el límite del conocimiento. Hatteras llega al pie del polo, pero no puede alcanzarlo si no es desapareciendo en él, lo que impedirán sus compañeros. Vemos ya aquí funcionar en Verne un tabú que le acompañará siempre, quizá como un elemento compensador de su prodigiosa imaginación, un sistema de creencias en el que se combinan el freno y el acelerador, la alternancia del sentimiento de lo prohibido y de lo ilimitado. Así, por ejemplo, años después de haber enviado al espacio cósmico a Ardan y a sus compañeros, negará, a través de uno de sus personajes, la posibilidad de los viajes interplanetarios.

El polo es inaccesible, y para llegar a sus inmediateces hay que vencer una serie de obstáculos. «Esta súbita tempestad, en el momento en el que el objetivo iba a ser alcanzado, parecía encerrar severas advertencias. Se presentaba a sus ánimos sobreexcitados como una prohibición de ir más lejos. ¿La Naturaleza quería prohibir el acceso al polo? ¿Se hallaba este punto del globo rodeado de una fortificación de huracanes y tormentas que no permitiría acercarse?».

Se diría una sucesión de maleficios, como en las novelas medievales. Pero aquí, para vencerlos, no interviene la magia, sino la voluntad ardientemente magnetizada de Hatteras.

La influencia de Poe es claramente perceptible, tanto en la «atmósfera» del relato como en la caracterización de Hatteras, en quien concurren todos los rasgos que Verne había destacado en los personajes de Poe, en el ensayo a que ya he aludido. «Los personajes de Poe, eminentemente humanos, están dotados, sin embargo, de una sensibilidad sobreexcitada, supranerviosa; son individuos de excepción, galvanizados, por así decirlo, como lo estarían personas a quienes se les hiciera respirar un aire sobrecargado de oxígeno y cuya vida no fuera más que una activa combustión. Si no están locos, los personajes de Poe deben llegar a la locura por el abuso de su cerebro, al llevar a sus últimos límites el espíritu de reflexión y de deducción... Son terribles analistas que, a partir de un hecho insignificante, llegan a la verdad absoluta».

«No hay obstáculos humanamente insuperables. Hay voluntades más o menos enérgicas. Nada más». En esta orgullosa frase de Hatteras está contenido todo el personaje.

Y cuando la voluntad choca con la imposibilidad física, queda el recurso del abandono de la razón y de la inmersión en la locura. Habiéndole impedido sus compañeros precipitarse por el volcán para alcanzar ese punto inmóvil, ese punto que es el más cercano al centro de la Tierra, Hatteras se desembaraza del último freno, de la razón, para proseguir, en la casa de salud a que ha sido confinado, su marcha solitaria e invariable hacia el Norte, su locura polar.

Grandioso y feliz hallazgo para el desenlace de la gran aventura hiperbórea, que sustituyó ventajosamente al inicialmente previsto de hacer perecer a Hatteras en el polo, como lo demuestra una carta del autor a su editor, fechada el 25 de abril de 1864: «Pienso, a juzgar por

su carta, que aprueba la locura y el fin de Hatteras. Yo estoy muy contento; es lo que más me preocupaba. No veía otro medio de terminar... Además ¿cómo llevar a Hatteras a Inglaterra? ¿Qué podía hacer allí? Evidentemente, este hombre debe morir en el Polo. El volcán es la única tumba digna de él».

Así, pues, aunque el viaje del capitán Hatteras sirva también de marco a una exposición magistral de conocimientos geográficos, físicos, meteorológicos, etc., vemos que el interés de esta obra poderosa no puede circunscribirse al mero didactismo —tanto más cuanto que dichos conocimientos han sido considerablemente rebasados o invalidados—, sino que lo trasciende para situarse en el ámbito de la pura literatura.

La publicación en folletón de esta obra en el *Journal d'Education et Récreation*, cuyo primer número había visto la luz el 20 de marzo de 1864, suscitó inmediatamente una extraordinaria curiosidad y atención.

El éxito no lo desalojó, sin embargo, de su modestia, como lo prueba otro pasaje de la citada carta a Hetzel del 25 de abril, carta que muestra a la vez el gran ascendiente del editor sobre él: «¿Es que me ha hallado usted alguna vez recalcitrante en la cuestión de los cortes y modificaciones? ¿Es que en el Globo no he seguido sus consejos, suprimiendo el gran relato de Joe, y eso sin dolor?... Yo estaré siempre dispuesto a modificar por el bien general... Lo que yo quiero ante todo es llegar a ser un escritor, loable ambición que aprobará usted plenamente. Me dice cosas muy amables, e incluso halagadoras, acerca de la mejora de mi estilo. Evidentemente debe aludir a los pasajes descriptivos, en los que me esfuerzo todo lo que puedo. Nada me ha complacido más que tal apreciación, viniendo de usted. Se lo confieso, nada podía conmovirme más, pero en un rincón de mi cabeza me pregunto si no ha querido usted dorarme un poco la píldora. Yo le aseguro, mi buen y querido director, que no hay por qué dorarla. Yo trago muy bien y sin preparación. Me pregunto, pues, si realmente está usted tan contento del escritor como del novelista. Todo esto es para decirle con cuanta seriedad trato de llegar a ser un estilista. Es la idea de toda mi vida».

Sin embargo, la vertiginosa velocidad de su imaginación y la servidumbre de su contrato no le dan tiempo apenas para demorarse en la delectación de la escritura.

Si a esto hay que atribuir ciertos descuidos, la contrapartida viene dada por la fluidez y espontaneidad del estilo, apenas atenuadas por la cuidadosa corrección de las galeradas.

El exceso de trabajo le reproduce las neuralgias y los ataques de parálisis facial. Pese a ello «la ociosidad le es un suplicio», confía a su hermano. «Apenas un libro está terminado, me veo obligado a comenzar otro».

Y es que su imaginación es un volcán por cuyo cráter inflamado se derraman todos los conocimientos acumulados y sometidos durante tantos años a la presión de la paciencia.

## Capítulo VIII

### Facilis descensus averni

Tened por bien que dé noticia al mundo de lo que el centro de la Tierra encierra.

(*La Eneida*, Lib. VI).

Parecía ir en pos de un espíritu bajo la tierra, parecía deletrear un mágico alfabeto.

(VÍCTOR HUGO —*Le Satyre*— *La légende des siècles*).

La obra que ahora «se ve obligado a comenzar» es el *Viaje al centro de la Tierra*, una de las más poderosas y fascinantes que hayan surgido de su pluma caudalosa. Verne se sabe ya poseedor de todos sus recursos para acometer empresa tan difícil como la de este descenso a las entrañas del Globo, en el que el lector acompaña, alternativamente angustiado y aliviado, y siempre fascinado, al trío de pioneros de la espeleología.

En realidad, esta obra es una prolongación de *Aventuras del capitán Hatteras*, la misma historia con elementos diferentes. En su ya citado ensayo, *El punto supremo y la Edad de Oro a través de algunas obras de J. V.*, Michel Butor establece así la concatenación de estas dos obras, que Verne escribió casi simultáneamente:

«Había otro punto cuyas características lo predisponían aún más a ser el fin del viaje: se trata, evidentemente, del centro de la Tierra. Por una parte, es único, en tanto que hay dos polos, y es relativamente más inmóvil con relación a la Tierra entera que éstos, y, por otra parte, es, podría decirse, más “polar” que ellos, puesto que la atracción que lo manifiesta es la misma gravedad y se aplica a todo. Además, ya en la cosmología de fines del XIX hallamos el tema del fuego central que se liga con el del volcán y con el del retorno a los orígenes, puesto que a medida que se adentra uno en la Tierra, se escapa al frío del porvenir, al mismo tiempo que se remonta el pasado al atravesar capas cada vez más antiguas. Pero, dada la poética de Jules Verne, el viaje al centro de la Tierra presentaba dificultades de realización literaria considerables. Por ello, mientras que la búsqueda del polo vuelve perpetuamente en *Los Viajes Extraordinarios*, este descenso al interior no sería tratado más que una vez».

Este nuevo viaje nos es anunciado en el capítulo titulado «Curso de Cosmografía Polar», al final de las *Aventuras del capitán Hatteras*.

«Así, pues, dijo Johnson, si nuestro capitán quisiera conducirnos al centro de la Tierra, ¿tendríamos que andar para llegar a él cinco leguas menos?

—Tal como suena, amigo mío.

—Pues bien, capitán, tenemos ya andada una parte del camino. He aquí una ocasión que no debemos desperdiciar.

—A fe mía, respondió el doctor, al decir de ciertos sabios, éste sería tal vez el caso de intentar la expedición...».

—Ha dicho antes que el caso en que nos hallamos sería tal vez el más apropiado para intentar una excursión al centro de la Tierra, ¿ha pensado alguien, alguna vez, en emprender semejante viaje?

—Sí, y con esto termina lo que tengo que decir sobre el Polo. No hay punto del mundo que haya dado origen a más hipótesis y quimeras. Los antiguos, muy ignorantes en cosmografía, situaban aquí el jardín de las Hespérides. En la Edad Media se supuso que la Tierra descansaba sobre quicios colocados en los polos, a cuyo alrededor giraba; pero cuando se vio que los círculos se movían libremente en las regiones circumpolares, fue preciso renunciar a semejante género de sustentáculos. Más adelante, un astrónomo francés, Bailly, llegó a sostener que el pueblo civilizado y perdido de que habla Platón, la Atlántida, vivía aquí mismo. En fin, en nuestros días se ha pretendido que existía en los polos una inmensa abertura, de donde surgía la luz de las auroras boreales, y por las cuales se podía penetrar en el interior del Globo...

—¿Todo eso se ha dicho?, preguntó Altamont.

—Y se ha escrito muy formalmente. El capitán Synnes, uno de nuestros compatriotas, propuso a Humphry Davy, a Humboldt y a Arago intentar el viaje. Los tres sabios se negaron.

—Yo creo que hicieron perfectamente.

—... Pues bien, dejemos las excursiones para mañana..., y si hay una abertura para ir al centro de la Tierra, iremos juntos».



Otros serían los viajeros de este viaje al «más acá», o al más allá del polo, al centro de la inmovilidad. Pues un elemento nuevo entra en este viaje, que es también un viaje de iniciación, en el que se realiza la forja de un adolescente, Axel, como en *Los hijos del capitán Grant* veremos realizarse la del joven Robert. Iniciación que comenzará para Axel con las «lecciones de abismo» a que le obligará su tío, el profesor Lidenbrock, haciéndole subir la vertiginosa escalera del campanario de la iglesia Vor-Frelers de Copenhague. Una veintena de años después, durante una travesía por el Báltico realizada por Jules con su hermano Paul, un hijo de éste será sometido a la «pedagogía del abismo» —frase de León Bloy en la que se denuncia el influjo de Verne sobre el panfletario autor del *Desesperado*— mediante la imitación de la ascensión de Axel.

Analizar una novela de Verne es analizar «en raccourci» el ciclo completo de los *Viajes Extraordinarios*. Pues se diría que cada una contiene en sí misma el ciclo completo, a la manera de esas muñecas rusas que se imbrican unas en otras, y que la serie no es sino un despliegue de temas y variaciones esbozados y desarrollados de una a otra novela, aun cuando la lectura de cada una de ellas sea aparentemente autónoma. O dicho de otro modo, cada libro de la serie reenvía a los demás. Y a veces este reenvío se hace explícita y maliciosamente. Como ocurre en el *Viaje al centro de la Tierra* y en *Aventuras del capitán Hatteras*, escritas casi simultáneamente (Verne solía saltar de la composición de un libro a otro). Acabamos de ver en el diálogo del Dr. Clawbony con sus compañeros a orillas del Polo —el punto más próximo al centro de la Tierra— cómo se nos anuncia la expedición a este punto supremo. En el *Viaje al centro de la Tierra*, a Verne le divierte hacer soñar a Axel, asfixiado de calor, en la voluptuosidad de tenderse en la helada alfombra del Polo, que por entonces él (Verne) estaba describiendo con la misma voluptuosidad.

El *Viaje al centro de la Tierra* contiene todas las coordenadas estructurales que informan los *Viajes Extraordinarios* y que hallan su culminación en *La isla misteriosa*. Podríamos esquematizarlas así: el porvenir está enteramente contenido en el presente, y por lo tanto, en el pasado. El movimiento hacia el porvenir, que reviste la forma simbólica, progresiva y dinámica del viaje —del viaje como una línea trazada del presente al porvenir— se inicia desde los signos del pasado, signos que se expresan en un lenguaje cifrado (en forma de criptograma, preferentemente), cuyo esclarecimiento constituye el punto de partida. El movimiento hacia el objetivo se verifica entonces como una marcha lineal e invariable, a través de toda suerte de obstáculos y de pruebas, en la que la idea fija potenciada por la energía y la prisa del héroe, oficia de brújula. El movimiento hacia el porvenir desencadena la eclosión del pasado, en un proceso integrador y totalizante que se inserta en la idea —viga maestra del edificio verniano— de la conquista del mundo por el hombre. Esta conquista se desarrolla a través de una interacción mutua y armoniosa entre el hombre y la naturaleza, aspectos diferentes de una misma entidad. Microcosmos y macrocosmos. Esta conquista se expresa dialécticamente en la apropiación del mundo por el saber y por el trabajo. El hombre, a través de la ciencia y la industria, logra actualizar la potencialidad de la naturaleza, arrancarle sus *promesas secretas*. Tratemos de clarificar esto. Lo haremos de la mano de Verne, con tres pasajes correspondientes a dos de sus obras crepusculares:

«La verdadera superioridad del hombre no estriba en vencer o en dominar a la naturaleza, sino, para el pensador, en comprenderla, en alojar el inmenso universo en el microcosmos de su cerebro». (*El Eterno Adán*).

«Los esfuerzos de este ser extraño e insignificante, capaz de insertar en su minúsculo cerebro la desmesura de un universo infinito, de sondearlo y de descifrar lentamente sus leyes no son vanos, pues así sitúa sus pensamientos a la escala del mundo». (*Los naufragos del Jonathan*).

«Nosotros moriremos, pero nuestros actos no mueren, pues se perpetúan en sus consecuencias infinitas. Pasantes de un día, nuestros pasos dejan en la arena del camino huellas eternas. Nada ocurre que no haya sido determinado por lo que le ha precedido, y el futuro está hecho de las prolongaciones desconocidas

del pasado» (*ibidem*).

Tales líneas estructurales son fácilmente discernibles en este fantástico viaje de los pioneros de la espeleología. El mensaje del pasado, el criptograma, traza las huellas a seguir para entrar en posesión de un conocimiento ya adquirido pero enterrado en el secreto. El viaje en pos de esas huellas trazadas por un predecesor permitirá redescubrirlo. Es, pues, un movimiento hacia el porvenir que pasa por el pasado. Y esta eclosión del pasado va a restituírnos la visión de la faz antiquísima de la Tierra, con la resurrección de flores y faunas remotísimas. La identificación entre el microcosmos y el macrocosmos se produce con el sueño cósmico de Axel. Las *promesas* de la naturaleza se hallan inscritas en esa muralla basáltica de Stapi que prefigura las formas arquitectónicas que un día creará el nombre. Pues para Verne, como dice Macheray, la naturaleza se ha anticipado al hombre, y de ahí la *prisa* de Lidenbrock (del sabio), porque se siente *rezagado*, porque va con retraso. Con el retraso de que sufre la ciencia en su tentativa de descifrar los enigmas del mundo. Pues el mundo es un enigma cifrado.

Se diría la trayectoria de los alquimistas, que se decían que lo que la naturaleza ha hecho en su origen ellos podrían rehacerlo si remontaban los procedimientos seguidos por aquélla. «Concertémonos como la naturaleza —decían— y sus tesoros se abrirán ante nosotros».

Lidenbrock sigue las huellas de un alquimista, remontando el pasado de la naturaleza. Su aventura no tiene otro fin que el saber, el descubrimiento. Y este descubrimiento es un redescubrimiento.

Este gran poema subterráneo es, con *Aventuras de Héctor Servadac a través del sistema solar*, la obra más fantástica de la saga verniana. Y tal vez sea la única que se sustraiga, aparentemente, al menos, a la audaz ecuación que toda la obra postula: imaginario igual a real. Esta ecuación, subyacente en todas sus novelas, fue explicitada únicamente por Verne en forma restrictiva y cautelosa al particularizarla en declaraciones tales como: «Todo lo que un hombre es capaz de imaginar, otros hombres serán capaces de realizarlo»; y otras similares que hemos transcrito ya en la introducción.

Y así ha ocurrido. Con una excepción. La de este viaje. Pues no se sabe hoy del centro de la Tierra mucho más que en la época de Verne. A lo sumo, hay muchas más hipótesis.

El carácter fantástico de la aventura era un magnífico desafío a la obsesión verniana de la verosimilitud que patentizan todas sus obras. Su prodigiosa capacidad de pasar insensiblemente de lo real a lo imaginario y viceversa alcanza en este *Viaje* caracteres de verdadera prestidigitador.

Desde el momento en que el lector consiente en traspasar el umbral de la empresa delirante a que se le invita, una lenta y progresiva transformación se opera en él. El lector acepta el descenso a lo imposible, convencido de moverse, en lo sucesivo, en el terreno movedizo, pero tranquilizador, de la fantasía. Pero he aquí que por una sabia dosificación de detalles, de precisiones científicas, de sensaciones concretas tales como el hambre y la sed, la realidad, una inquietante realidad, va invadiendo progresiva e insidiosamente el dominio de la fantasía hasta superponerse totalmente a él, hasta expulsarlo totalmente de nuestra conciencia.

Las fantásticas premisas de la aventura son olvidadas cuando, por ejemplo, Axel se pierde en las laberínticas galerías y se sume en la noche total al perder la lámpara.

A partir de estos episodios, el lector está ya totalmente entregado, preparado para arribar a los más fantásticos paisajes, tal el de ese fabuloso mundo subterráneo en cuyo seno se agitan monstruos antiquísimos, escenario de aterradoras tormentas, en las que los fenómenos eléctricos liberan todas sus fuerzas en zarabandas apocalípticas; tal el de esa vegetación petrificada, yerta, inmóvil, que nos restituye la faz antiquísima de la Tierra, paisaje espectral en el que, súbitamente, se abre ante nuestros ojos maravillados la resurrección de faunas sucesivas, supervivientes a los grandes cataclismos, sobrecogedor museo imaginario que ilustra el largo y lento pasado de la Tierra.

Este logro es tanto más admirable cuanto que Verne lo consigue con una gran economía de recursos. Su suprema habilidad consiste en identificar desde el primer momento al lector con el narrador. En efecto, Axel interpreta la incredulidad del lector, al oponer a la descabellada idea del profesor Lidenbrock los más sólidos y racionales argumentos. Axel entra por el volcán islandés con la misma resistencia y escepticismo que el lector. Pero cuando llega el momento en que el retroceso es ya imposible, Axel, y con él el lector, están ya ganados, sumergidos en la realidad alucinante de este viaje a los infiernos.

Viaje a los infiernos. *Facilis descensus Averni* dice el autor, citando a Virgilio. (*La Eneida*, Lib. VI).

Viaje de exploración, acorde con el proyecto explícito que preside la concepción global de la obra —la desaparición de los mundos conocidos y desconocidos—, lo es también de iniciación. De una iniciación que no se limita a la exteriorización racional de la forja del espíritu y carácter de un adolescente, sino que se extiende al ámbito de lo sacro para constituirse en una iniciación ritual. El proyecto consciente hunde sus raíces en el inconsciente colectivo, suponiendo, como hace Simone Vierne, la falta de deliberación a este respecto en el autor de los *Viajes Extraordinarios*.

Simone Vierne ha consagrado un voluminoso estudio<sup>[39]</sup> al carácter iniciático que reviste la obra verniana. Ésta hundiría así sus raíces en la corriente de tradiciones esotéricas de los misterios de Eleusis, de la búsqueda del Graal, de la alquimia, de la masonería (que con *La Flauta Encantada* de Mozart y Schikaneder elevó su más alto Templo), por no hablar del ciclo del Jilgamesh o del mito tibetano del Aggarta con sus ciudades subterráneas, etc... Que casi ninguna obra de Verne escape, según Simone Vierne, a la transposición simbólica de estas tradiciones bajo la descripción racional, parece contradecirse con la falta de deliberación señalada por ella misma. Sin embargo, la omnipresencia de los grandes temas míticos en la obra verniana —que induciría a Michel Butor a ver en ella una mitología muy estructurada— parece indicar, o bien una deliberada transposición directa de los ritos esotéricos, o bien una recreación en filigrana de los mitos acogidos por grandes obras literarias. La presencia de los temas homéricos en la gran trilogía (*Los hijos del capitán Grant*, *Veinte mil leguas de viaje submarino*, *La isla misteriosa*), de la Divina Comedia en *La asombrosa aventura de la misión Barsac*, del robinsonismo en tantas otras, ha sido puesta de manifiesto en la obra de Verne, al igual que muchas connotaciones mágicas de la ciencia.

*Esto se correspondería con la explícita definición del proyecto verniano, contenida en el prefacio de las Obras completas de la edición Hetzel, como una tentativa de «... resumir todos los conocimientos geográficos, geológicos, físicos, astronómicos, amasados por la ciencia moderna, y rehacer así, en la forma atrayente que le es propia, la historia del universo...».*

Pues eran los tiempos ciclópeos de la literatura en los que un Balzac se igualaba a Napoleón, ufanándose de «haber llevado una sociedad entera en su cabeza»; los tiempos en que un Alejandro Dumas concibió el proyecto (no realizado) de novelar la historia universal; los tiempos en que un Víctor Hugo se propuso marcar con su genio los grandes jalones de la historia, en *La leyenda de los siglos*.

La mitología y la literatura no escapan a la historia.

Si puede discutirse que todas las obras de Verne participen de este carácter de iniciación ritual, no cabe ponerlo en duda en lo que concierne al *Viaje al centro de la Tierra*, tan evidente y turbador es el cortejo de elementos rituales y esotéricos que aparecen en esta obra. Constreñidos por el espacio, nos limitaremos a esquematizarlos aquí, mediante su enumeración casi telegráfica.

Recuérdese que el ritual de toda ceremonia de iniciación comporta tres secuencias fundamentales: la preparación (a efectuar en un lugar sagrado), el viaje, símbolo de muerte o de mutación, y el renacimiento o salida. La iniciación al viaje, determinada por la aparición de

un documento *secreto*, en forma de criptograma, escrito en caracteres de *grimorio*, es decir, *mágicos*, en caracteres rúnicos, es decir, *sagrados* («*inventados por el mismo Odin*», «*surgidos de la imaginación de un dios*», dice el profesor Lidenbrock) y transcrito en latín, otra lengua sagrada, por un alquimista cuyas obras habían sido quemadas por herejía.

Que la ciencia de Lidenbrock se revele impotente para descifrar el criptograma y sea Axel quien lo haga por azar, manifiestan que éste ha sido *elegido*.

El destino del viaje es el centro de la Tierra, el punto supremo, el lugar sagrado por excelencia, inaccesible al profano. El umbral de entrada se halla en un volcán, *puerta del infierno*. Y en Islandia, la legendaria Thule, lugar de iniciación, según Guenon (*Le Roi du monde*). *La entrada ha de hacerse en una fecha sagrada*, la del solsticio de verano. El *juramento del secreto* es impuesto al neófito, como establecen los cánones de la iniciación.

Pero antes ha de efectuarse la preparación del elegido para la iniciación. Ésta tiene lugar con las «*lecciones de abismo*» y las «*altas contemplaciones*» que imparte Lidenbrock a Axel, con las ascensiones a la iglesia (lugar sagrado) de la Vor-Fresels.

Dos mensajes de la muerte, en las rápidas apariciones del cementerio y del leproso, «*el infeliz enfermo que ha pecado contra el sol*» como decía Herodoto, a quien citamos aquí por haberse comparado su historia con el *Heimskringlay* la obra en que Snorre Turleson compiló las sagas nórdicas y un ejemplar de la cual sirve aquí de vehículo al mensaje secreto.

El *éxtasis* de Axel y las «*sublimes contemplaciones*» en las altas cimas del volcán crean una atmósfera religiosa en los momentos que preceden al «*facilis descensus Averni*» de los tres viajeros.

La travesía del campo de los tesoros —omnipresente en las tradiciones míticas—, no falta aquí a la cita. Pero, modernidad obliga, el árbol de oro de Eneas se ve sustituido aquí por el carbón, el oro y el platino, bajo la forma vulgar de concreciones minerales.

Empieza, a continuación, la sucesión de pruebas a arrostrar por el novicio. La primera es la de la sed. Luego, la pérdida del guía y del hilo de Ariadna (el arroyo) en el laberinto. Prueba de las tinieblas. Presentimiento de la muerte. La caída o el abandono de sí. El desvanecimiento, muerte aparente, seguido de la «*resurrección*» en una gruta, que cobra el aspecto de un renacimiento. («*La muerte es imaginada como una regresión fetal seguida de un renacimiento*» dice Edgar Morin en *L'homme et la mort*). Axel, *ensangrentado*, abre los ojos a una inexplicable claridad, a orillas del mar, del agua primordial, en el que toma un baño de purificación. Es el océano interior, el mediterráneo por excelencia, en reproducción subterránea del mundo («*el reverso tenebroso de la creación*», de Victor Hugo), que nos recuerda la visión del Tártaro de Homero y Estrabón, «*como un pálido reflejo de la Tierra con la única ausencia de los rayos del sol*». Al igual que los iniciados de los misterios cíe Eleusis, Axel ve cómo a las tinieblas sucede la más espléndida claridad, una «*luz especial*» que ilumina un lugar indescriptible porque *inefable*, oculto y secreto para el vulgo como lo eran las contemplaciones en la cripta del Anactoroton. Es una luz mágica «*de origen eléctrico*», un «*fenómeno cósmico continuo*», como el que describe Virgilio en el descenso de Eneas a los infiernos en busca del padre («*Ciertas estrellas propias de este sitio conocen su sol propio y de él se alumbran*») una luz que *no proyecta sombras*. Recuérdese que, en Grecia, se reconocía al muerto resucitado por la ausencia de sombra, que en el Purgatorio del Dante los cuerpos de los muertos no tenían sombras...

La travesía, omnipresente en todas las mitologías como el símbolo de la mutación espiritual, prepara la arribada de Axel al punto supremo de la iniciación. Los temas míticos del dragón (el combate de los monstruos antediluvianos) y de la ballena (isla del geiser), no faltan tampoco a la cita. La comunión mística se produce con el sueño cósmico de Axel — («*Todo sueño ante el agua se hace cósmico*», dice Bachelard en *L'eau et les rêves*)— que lo remonta por la escala de la vida hasta más allá de los orígenes («*Toda la vida de la Tierra se resume en mí y mi corazón es*

lo único que late en este mundo despoblado»), hasta sublimarlo como «un átomo imponderable» confundido con la nebulosa inicial.

El acceso al país de los muertos (de los antepasados), la dramática lección de paleontología del profesor Lidenbrock, que nos hace evocar el discurso de Anquises, el extravío al que pone fin la aparición del último signo del hierofante (Arne Saknussemm), el «paso sellado», son los jalones finales de este viaje de iniciación. Pues el acceso al punto supremo no tiene lugar. La prisa y la impaciencia de Lidenbrock, compartidas por Axel en su transformación, se desvían de la virtud cardinal de los alquimistas: la paciencia. Ellos no llegarán adonde pudo llegar Saknussemm el alquimista. La naturaleza se deja poseer, pero no violentar. Esto es lo que les cierra el paso. Y también, digámoslo, la racionalidad.

La descripción del embudo por el que tiene lugar la trayectoria final de la violenta expulsión, recuerda poderosamente a la que hace Virgilio de la residencia subterránea de Vulcano en las islas eólicas o Lipari. (*Eneida*, Lib. VIII, 416 y sig.).

La expulsión descrita por Verne tiene también una gran resonancia mitológica. Piénsese en Henoah y Elías elevados en un carro de fuego, o más directamente en el caballero irlandés Owen que, en el *Purgatorio de San Patricio* (siglo XII), entra por una caverna y es escupido por las llamas a la superficie de la Tierra, «donde permaneció durante algún tiempo completamente aturdido».

A Verne, celta de origen, le eran muy familiares las tradiciones y leyendas célticas.

Que el umbral de salida esté situado en el Strómboli no parece gratuito ni únicamente relacionado con la Vulcania de Virgilio. Desde hace mucho tiempo, se ha observado la coincidencia de algunas erupciones del Etna con las del Hecla. Esto pudo llevar a Verne a ver en ambos volcanes algo así como un sistema de vasos comunicantes. Pero la violenta actividad de dichos volcanes debió obligarle, por razones de verosimilitud dentro de lo inverosímil, a desplazar ligeramente el escenario, del Hecla al Snaeffels, del Etna al Strómboli. Obsérvese cómo al describir el paisaje de la isla habla del Etna y del cielo de Sicilia.

Consignemos, por fin, la coronación del proceso de iniciación de Axel con sus bodas con Grauben.

¿Es lícita esta lectura «subterránea»? La profusión y concatenación de elementos rituales, que tan somera y esquemáticamente hemos enunciado, así parece autorizarlo. La profunda comprensión del *Ulises* de Joyce requiere una lectura de la mano de Homero<sup>[40]</sup>. Y, a fin de cuentas, toda obra literaria es un proceso de viva y permanente creación entre el autor y el lector, entre la figuración y la interpretación.

Michel Foucault niega el carácter de iniciación de la obra verniana, basándose en el hecho de que, al final de los viajes de los héroes, «nada haya cambiado, ni sobre la Tierra, ni en la profundidad de ellos mismos». Por nuestra parte, y al menos en lo que atañe a Axel, coincidimos con Simone Vierne en ver en la transformación casi heroica de Axel, que le hace identificarse con ese profesor de energía que es Lindenbrock, un signo visible de la iniciación.

Pese a su carácter fantástico, el *Viaje al centro de la Tierra* no está exento de la profunda vinculación a la historia del siglo XIX que hemos señalado en la obra verniana. De esto puede verse una prueba en el relato del hallazgo por Boucher des Perthes, creador de la Prehistoria, de una mandíbula humana en un terreno cuaternario, hecho ocurrido un año antes de la publicación de la novela!

Las fuentes de esta obra son de dos clases: científicas y literarias. Entre las primeras, hay que citar las lecturas por Verne de las obras de los naturalistas Milne Edwards, Victor Audouin y Armand des Quatrefages, las del mineralogista François Beudant y, sobre todo, las del vulcanólogo Sainte-Claire Deville, quien había estudiado sobre el terreno los volcanes de las Antillas, del Teide y del Strómboli. Verne había quedado muy impresionado por sus conversaciones con Sainte-Claire Deville y por la lectura de las cartas de éste a Elie de

Beaumont.

Verne había seguido con un interés apasionado la gran polémica mantenida por Elie de Beaumont y otros discípulos de Cuvier, partidarios de la teoría catastrofista con que el creador de la paleontología explicaba las transformaciones de la Tierra y la aparición de las montañas, contra los partidarios de Charles Lyell, quien, en 1833, había establecido los cimientos de la geología moderna con su teoría de las causas actuales, de la transformación de la Tierra por una evolución gradual llevada a cabo por agentes tales como la erosión, sedimentación, volcanismo, seísmos, etc. Memorias y contra-memorias se sucedieron durante años y años, haciendo de la geología un verdadero campo de batalla en el que los antagonistas polemizaban con una extraordinaria acritud. Los discípulos de Cuvier protagonizaban un combate de retaguardia, al mantener el catastrofismo y la inmutabilidad de las especies como dogmas intangibles, así como al ridiculizar la creencia en el hombre cuaternario.

Tan apasionado clima es nocivo para la actividad científica, que necesita de una paciente y serena investigación y experimentación. Los polemistas, presurosos por aplastar al adversario, se precipitaban a publicar observaciones incompletas. Sin embargo, el fruto de tan apasionada y ruidosa controversia sería una masa de datos que, años más tarde, en 1883, sería aprovechada por un gran geólogo, Suess, para edificar una teoría coherente, en una vasta síntesis, que daría el golpe de gracia a los catastrofistas.

En cuanto a las fuentes literarias, ya he señalado la muy caudalosa de *La Eneida*, a la que se puede añadir las de Poe y Hugo. Salomón ha denunciado el sorprendente parecido de una obra de George Sand, *Laura*, que describe el viaje por el interior de un diamante, con el poema subterráneo de Verne. Para Simone Vierne, el parecido de estas novelas se basa en el carácter de iniciación que revisten ambas obras. Escritas y publicadas al mismo tiempo por los dos autores de Hetzel, ¿habría de verse en éste el inspirador común? Sainte-Claire Deville también era autor de la casa Hetzel.

Más directa parece la influencia, rastreada por Jacques van Herp y comunicada en *Les Cahiers de l'Herne*, de una novela bastante desconocida de Alejandro Dumas, *Isaac Laquedem*. Publicada en 1853, un episodio de la misma describe el descenso del Judío Errante, Isaac, al corazón de la Tierra. En el curso del viaje, junto al desfile de los mitos de la antigüedad, se expone un curso de geología, de paleontología y un esbozo de la evolución. Van Herp cree ver una contribución de Verne en la documentación «científica» de esta obra, lo que tal vez fuera posible, conocidas como nos son las relaciones de Dumas con Verne.

Por sí solo, el *Viaje al centro de la Tierra* bastaría para justificar la declaración de que «los Viajes Extraordinarios dividen en dos la historia de la imaginación»<sub>3</sub> *hecha por Claude Roy, para quien el mundo,,,, Australia y Jules Verne*».

## Capítulo IX

### La luna: ensayo general

Los recursos económicos que le allega su contrato con Hetzel le permiten ya, en 1865, instalarse en un espacioso piso del residencial barrio de Auteuil, en el que recibe únicamente a sus más íntimos amigos: Maisonneuve, Wallut, Philippe Gille, Leo Délibes y Víctor Massé, músicos estos dos últimos.

A fines de ese año, Hetzel le mejoró las condiciones del contrato, pasando el precio del volumen a 3.000 francos. El editor se reservaba la propiedad exclusiva de cada volumen durante un período de diez años. Para las ediciones ilustradas, el editor disponía de una propiedad absoluta e indefinida.

En esa época no existían todavía los derechos de autor, y los escritores vendían sus libros a los editores a forfait.

La notoriedad de Verne era tal ya en esa época, que a su casa afluían las invitaciones de los más renombrados salones de París, que rivalizaban en fiestas fastuosas. Verne declinaba tales invitaciones para no distraerse de la obra titánica emprendida, que le acaparaba totalmente.

Por entonces trabajaba enardecidamente y con gran placer en el viaje a la Luna, que bajo el título *De la Tierra a la Luna* aparecería en folletón, a fines de 1865, en el *Journal des Débats*.

El humorismo en que desde el primer capítulo se baña el relato —Verne vuelve al tono de su obra teatral de bulevar— ganó desde el primer día al público, que, de la incredulidad y estupefacción primeras, pasó al más vehemente entusiasmo a medida que la audaz empresa avanzaba en cada entrega. Las suscripciones y las cartas llovían sobre la redacción del *Journal des Débats*. La Luna descendió a las mesas de los cafés y a los salones y, por un momento, llegó a eclipsar a la política. El entusiasmo se elevó al delirio cuando Michel Ardan —anagrama de Nadar— envió al presidente Barbicane el famoso telegrama: «Reemplacen obús esférico por proyectil cilindro-cónico. Partiré dentro. Llegaré en vapor *Atlanta*». Por increíble que parezca, el arrojo y desenfado del pintoresco personaje —uno de los más felices de la amplia galería de personajes estrambóticos de Verne— suscitó la emulación de centenares de personas que, aboliendo las fronteras de la ficción, escribían al periódico solicitando el honor de ser incorporadas a la expedición. Tales insensateces pueden atribuirse a bromistas, a desequilibrados o a individuos ávidos de salir del anonimato, pero explicarlo así significaría olvidar la capacidad de Verne de instalar la ficción en la realidad hasta confundirlas totalmente. La organización de la empresa y el desarrollo de sus fases técnicas son descritos tan minuciosamente y con tanto verismo —Verne llega incluso a establecer la relación de los Bancos de todo el mundo que reciben la suscripción organizada para la financiación del proyecto—, que no es de extrañar que algunos leyeran o jugaran a leer en esta novela un reportaje auténtico de algo que se estaba preparando realmente. Con este viaje extraordinario, Verne removía, además, un viejo sueño anclado en el subconsciente de la humanidad.

En la época de Verne, la idea de visitar la Luna no era nueva, pero hasta él no se había hallado otros vehículos que el sueño y la poesía. Ya Luciano, Charles Sorel, Cyrano de Bergerac y Poe, entre otros, habían acometido este viaje. Lo que era absolutamente nuevo era abordar y plantear el sueño como un problema científico y tener conciencia de su factibilidad. El genio de Verne está ahí. «Fue él, y él solo, quien tuvo la audacia y la extraordinaria intuición de la posibilidad de enviar un obús a la Luna, así como del hecho aún más asombroso de la satelización (señalada por Newton en sus Principios en 1687) que se produce varias veces en su obra», dice Charles Noel Martin.

Verne hizo revisar por su primo Henri Garcet y por Joseph Bertrand los cálculos de las curvas, parábolas e hipérbolas de la trayectoria del obús-vagón.

Pese a la exactitud de estos cálculos, el formidable cañón del Gun-Club no hubiera sido capaz

de imprimir al obús la velocidad necesaria a la liberación de la fuerza de gravedad. Asombra ver que Verne haya podido incurrir en el error de imaginar un obús para realizar el viejo sueño de la liberación de la gravitación, cuya primera etapa comenzó con la conquista de la verticalidad. Por supuesto, no se le ocultaba que la formidable detonación reduciría a papilla a sus viajeros. De ahí que, ingeniosamente, recurriera a la disposición de amortiguadores. Pero tal artimaña escamoteaba el problema en vez de solucionarlo, puesto que los amortiguadores habrían sufrido la misma suerte que Ardan, Barbicane y Nicholl. La formidable explosión y la tremenda velocidad inicial no habrían tenido otro resultado que la destrucción del obús en el mismo cañón, o, en el mejor de los casos, su volatilización al contacto del aire. Esto él no lo ignoraba, y ante tal objeción habría probablemente respondido que, en efecto, así ocurriría, pero que si no se le hacía gracia de ello, no habría novela. Y, sin embargo, la auténtica solución, o por mejor decir, el principio de la solución, el cohete, estaba a su alcance, tanto más cuanto que él mismo ideó este recurso para frenar la caída en el satélite, prefigurando así los retrocohetes de los modernos navíos cósmicos.

Cierto es que en la época no existía ningún carburante, pero los ensayos en 1860 de Lenoir con su motor de gas podían haber puesto a Verne en la pista del sistema de propulsión del cohete. Es curioso notar que en el mismo año de la aparición del *Viaje a la Luna*, un novelista francés, hoy completamente olvidado, Achille Eyraud, dejó muy atrás a Verne al proponer el recurso a un motor a reacción para evadirse de la Tierra.

Pese a tan sorprendente ceguera en tan gran visionario, queda para Verne la gloria de haber realizado la primera novela de ciencia ficción, la primera obra de literatura astronáutica —el término astronáutica será inventado más tarde por otro literato, J. H. Rosny— que merezca tal denominación. Cabe decir, sin exageración alguna, que Verne es un precursor del verdadero padre de la astronáutica, el ingeniero ruso Constantino Tziolkovski, quien, antes de realizar su gran obra científica, no desdeñó incurrir en la literatura de anticipación con *Los sueños del Cielo y de la Tierra*, que, publicada en 1895, hablaba por vez primera de un satélite artificial de la Tierra. En 1903, es decir, dos años antes de la muerte de Verne, Tziolkovski sentaría las bases de la navegación cósmica con su revolucionaria tesis sobre la «Exploración de los espacios del Universo por medio de aparatos a reacción».

Los que gustan de encontrar en Verne un anticipador a ultranza, encuentran en *De la Tierra a la Luna* y en *Alrededor de la Luna*, escrita cuatro años después, en 1869, un gran número de previsiones tan exactas como sorprendentes, que no podemos resistirnos a reseñar. Las trayectorias de su «navío» espacial eran exactas, así como su peso y altura. La corrección de la trayectoria mediante el recurso a cohetes auxiliares prefiguró con total exactitud los métodos utilizados por los astronautas.

Jean Jules Verne cita a este respecto a Borman: «No puede tratarse de simples coincidencias»; escribe el astronauta Frank Borman, cuyo vehículo espacial, partido de Florida como el de Barbicane, de iguales peso y altura, cayó en el Pacífico a cuatro kilómetros del punto determinado en la novela. Frank Borman me dijo, además, que como su mujer se manifestara muy inquieta, tras la lectura de *De la Tierra a la Luna*, de la suerte que podía correr, él había podido tranquilizarle recomendándole la lectura de *Alrededor de la Luna*.

Sorprendente previsión asimismo la de los emplazamientos de Tampa Town en la misma región geográfica en que se asentaría Cabo Cañaveral o Cabo Kennedy y del gigantesco observatorio situado por Verne en las montañas Rocosas, con un telescopio de 4'8768 metros de diámetro. El observatorio del monte Palomar sería emplazado mucho después en las mismas montañas, y dotado de un telescopio de cinco metros de diámetro.

Otras anticipaciones notables son las de la regeneración del aire en circuito cerrado; el concurso de disciplinas y técnicas que Verne pone en juego y al que el futuro no tendrá que añadir sino nuevas ramas del saber, tales como la cibernética y la electrónica; la fisiología y la



psico-biología espaciales no son olvidadas por Verne, que somete al exuberante Maston a la dura prueba de ensayar, durante una reclusión de ocho días, las condiciones de habitabilidad del proyectil, lo que anticipa con exactitud las pruebas que deben sufrir los actuales cosmonautas; el envío anticipado de animales —un gato y una ardilla— precursores de los que en nuestros días han servido de avanzadilla de reconocimiento al hombre, etc...

Por lo que atañe a la habitabilidad de los mundos, Verne habla de la gran diversidad de medios en que se produce la vida en nuestro planeta, para no descartar la posible existencia de mundos habitados. Es un lenguaje todavía moderno.

Como moderna es la entusiástica profecía de Ardan:

«Mis queridos auditores, de creer a algunos espíritus limitados —es el calificativo que les conviene—, la humanidad está encerrada en un círculo estrecho e infranqueable y condenada a vegetar en este globo sin jamás poder lanzarse a los espacios planetarios. Nada de eso. Se va a ir a la Luna, se irá a los planetas, se irá a las estrellas, como se va hoy de Liverpool a Nueva York, fácilmente, rápidamente, seguramente, y el océano atmosférico será pronto atravesado como los océanos de la Luna».

La magnitud de tal empresa hizo comprender también a Verne una necesidad que el tiempo confirmaría recientemente, una vez superado el contexto de la guerra fría: la de la cooperación internacional. Entre paréntesis, es sabroso leer que Rusia se destaca en la cooperación con una empresa norteamericana con una suma cuantiosísima, gesto explicable, según Verne, «por el gusto científico de los rusos y el progreso que imprimen a los estudios astronómicos».

Si destacamos este pasaje secundario es porque hay en él algo que nos atañe directamente. Al establecer el balance de la suscripción internacional abierta para la realización del proyecto, suscripción de la que únicamente se excluye Inglaterra por considerar la empresa contraria «al principio de la no intervención» —¡ya!—, el país que figura en último lugar es España, con una contribución simbólica de ciento diez reales.

«En cuanto a España, le fue imposible reunir más de ciento diez reales. Pretextó que debía terminar el trazado de sus ferrocarriles. La verdad es que la ciencia no está muy bien vista en ese país. Está aún un poco atrasado. Y, además, algunos de los españoles, y no de los menos instruidos, no se daban cuenta de la masa del proyectil comparada con la de la Luna, y, consecuentemente, temían que perturbara su órbita y su papel de satélite y provocara su caída en la superficie del Globo terrestre. En tal caso, más valía abstenerse. Es lo que hicieron, hecha la salvedad de unos cuantos reales».

La acotación escocerá quizá al lector español, pero no podrá por menos de considerarla justificada. En el mapa de las ciencias positivas, España era un desierto. En tales condiciones, el surgimiento de un Julio Verne en España era inconcebible.

Cerrado este paréntesis, subrayemos el pacifismo, el odio a la guerra y a todos los elementos de destrucción, que Verne expresa aquí con una ironía acerada, al trazar la historia del Gun Club de Baltimore, asociación de inventores de cañones y de toda clase de proyectiles, cuyos miembros, desesperados por no disponer de una guerra en la que ejercer sus talentos —eran aquellos felices tiempos en que Estados Unidos vivía dentro de sus fronteras—, no tuvieron más remedio que orientar sus actividades a la ciencia. A la ironía de Verne no escapa tampoco el dictador, Napoleón III, que se lleva al paso dos zarpazos en sendas alusiones a Venecia y México, cargadas de malicia.

Ante las abrumadoras manifestaciones de admiración que le ganó esta obra en todo el mundo ¿podía imaginar Verne que el más inesperado y grandioso homenaje le sería otorgado a título póstumo? Tal fue el que, después del que le rindiera Gagarin («fue Jules Verne quien me decidió a la astronáutica»), le tributaría la Unión Soviética al dar el nombre de Jules Verne a una de las montañas de la faz oculta de la Luna, revelada al mundo, 1959, por Lunik III. Escribir su nombre en la Luna, y lo que es más extraordinario, en el hemisferio ignoto de la Luna, ¿no es mucho más glorioso que ocupar varias páginas profesoriales de un manual de historia literaria?

## Capítulo X

### La telemaquia

Totalmente absorbido por su paseo por el cosmos, Verne vive retirado del pequeño mundo que le rodea.

De la agitación de la oposición que ha comenzado a agrietar el edificio de la dictadura, obligándola en este año de 1865 a una tímida tentativa de liberalización pronto congelada, no le llegan sino los ecos.

Retirado de la vida social, hace ya tiempo que no pone los pies en la Bolsa.

Escribe como un forzado. Nada, ni tan siquiera los dolores faciales que le atormentan, logra levantarlo de su mesa de trabajo. Su fabulosa imaginación ha levado anclas una vez más para realizar uno de los más prodigiosos y exaltantes viajes a que nos haya invitado, y que abre la gran trilogía que vendrán a completar *Veinte mil leguas de viaje submarino* y *La Isla misteriosa*.

Paralelamente a esta gran novela geográfica que es *Los hijos del capitán Grant*, acomete una obra de divulgación, la *Geografía Ilustrada de Francia*, que la muerte de Theophile Lavallée había dejado inconclusa, y que venía siendo publicada, por entregas, por Hetzel. La razón de aceptar este trabajo suplementario no era otra que la de ganar el dinero suficiente para poder satisfacer la promesa que se había hecho a sí mismo de atravesar un día el océano a bordo del *Great Eastern*. No obstante su amor a la geografía, ¡cómo debió pesarle esta obra de erudición, que venía a arrebatarse un tiempo precioso! Pues las veinticuatro horas del día le eran ya escasas. Ya mientras escribía las aventuras de Lord Glenarvan, de Paganel y de sus compañeros, se sentía obsesionado por la majestuosa personalidad del capitán Nemo, como lo prueba esta carta a su padre que, con fecha del 19 de enero de 1866, decía: «Espero poder escribir al mismo tiempo el primer volumen del *Viaje bajo los océanos*, cuyo plan está enteramente acabado y que será realmente maravilloso. Pero es preciso no perder un minuto. Voy muy raramente a la oficina de Eggly y no pongo más los pies en la Bolsa. Tu hijo muy afectuoso, que trabaja como una bestia de carga y cuyo cráneo va a estallar».

Agotado, decide instalarse por un tiempo ilimitado en Crotoy, pequeño pueblo de pescadores en el estuario del Somme, debiendo para ello vencer la resistencia de Honorine, quien se queja en su correspondencia: «Jules hace siempre exactamente lo que quiere».

La casa que ha alquilado preside el espléndido panorama de la bahía, en un paisaje barrido por los vientos marinos, que desalojan toda vegetación. Nada se interpone, pues, entre su mirada y el lejano, sereno, idéntico y siempre cambiante horizonte, surcado de cuando en cuando por el vuelo raudo de las gaviotas o el lento discurrir de las chalupas de pesca. Mientras el *Duncan* prosigue su azarosa navegación por los mares australes en busca de las enigmáticas coordenadas del capitán Grant, Verne abandona de vez en cuando a sus pasajeros para abismarse en la contemplación del horizonte. El mar. La mar. El gran amor de su vida. Siempre, en todas circunstancias, en tierra adentro, había llevado el mar consigo, y si se hubiera parado a escuchar el rítmico oleaje de sus sístoles y diástoles, habría podido percibir en su corazón la resonancia de una caracola marina.

Incapaz de resistir por más tiempo la llamada del mar, adquirió una chalupa de pesca que con unas cuantas modificaciones y el nombre de *Saint-Michel* recién pintado, quedó lista para hacerse a la mar, con el capitán Verne, el marinero Lelong y el grumete Michel Verne por toda tripulación. Verne aprende en la práctica el arte de la navegación que tan magistralmente describe en *Los hijos del capitán Grant* y en tantos libros más, y realiza gozosamente varias travesías por el canal de la Mancha.

«El viento salino me cura la neuralgia que el viento de la inspiración me lanza a la cara», dice donosamente.

Su gozo es únicamente empañado por las quejas de Honorine y de sus hijas, a las que exaspera la monotonía de esa vida solitaria y suspiran por regresar a París.

¿Quién no ha leído esta apasionante *Telemaquia* que es *Los hijos del capitán Grant* y que muchos estiman la mejor obra de Verne? Se ha dicho y repetido que este libro maravilloso ha suscitado innumerables vocaciones marineras. Pero en él, los reinos marítimo y terrestre se disputan la inspiración del autor y el placer del lector. Las soberbias descripciones de la cordillera andina, de la pampa argentina, de los desiertos y bosques australianos y neozelandeses, en las que la botánica, la zoología, la etnología y la exploración despliegan sus esplendores, son inolvidables y rivalizan en grandeza con las páginas consagradas al mar. Reléase y compárese la riada que en tierra argentina obliga a los héroes a buscar refugio en un árbol, con la tempestad que arroja al *Duncan* a las costas australianas. No sabemos qué admirar más en Verne: la grandiosidad de los cataclismos, de que tan pródiga es su obra, o la entereza moral de los hombres sometidos al furor de la naturaleza. Pues cuando ésta desborda las fuerzas del hombre reduciéndolo a la impotencia, aún le queda a éste una dimensión en la que afirmarse: la entereza del ánimo, que frecuentemente encuentra asilo en el humor. Así, cuando precariamente instalados en el árbol que les sirve de refugio de la gran inundación circundante, Lord Glenarvan pregunta qué se puede hacer, Paganel responde: «¡Nuestro nido, diablo!». En circunstancias igualmente difíciles, Cyrus Smith expresará análoga actitud, en estos términos: «Amigos míos, nuestra situación es quizá deplorable, pero en todo caso, es muy sencilla».

En *Los hijos del capitán Grant* aparece por vez primera el tema de la búsqueda del padre, tema en el que debe verse algo más que el eje de la acción novelesca, dada la insistencia con que Verne vuelve a él en obras posteriores. Sin entrar aquí a discutir la hipótesis de Moré acerca de la personificación en Lord Glenarvan del padre espiritual o «sublime» ante el que el padre natural se borra, señalemos que la intención simbólica del tema ha retenido la atención de algún comentarista. En su ensayo de interpretación psicoanalítica de la obra verniana, Michel Carrouges ve en ésta una proyección de la casa familiar: «Estas largas odiseas de padres, hijos, esposos y esposas, o de novios buscándose difícil, pero obstinadamente a través de las inmensidades del mundo son las proyecciones a la escala macrocósmica de la marcha de los seres, unos hacia otros, a través de los meandros de incompreensión de la vida familiar, en los laberintos infantiles de la casa natal»<sup>[41]</sup>.

Robert llega a su padre natural tras haber atravesado una larga serie de obstáculos y aventuras en las que ha ido forjándose su espíritu, guiado en la vida moral por Lord Glenarvan, a quien en un movimiento de tierna efusión llama «padre mío», en los laberintos del conocimiento por Paganel, extraordinario personaje que posee los secretos de la Tierra, y en el arte de la marinería por John Mangles. Asistimos aquí a la forja de un espíritu que se asoma ya a la adolescencia. Abnegación, intrepidez, energía moral, voluntad férrea al servicio del deber, confianza en sí mismo, sensibilidad, amor a la justicia, a la libertad y a la independencia, todas las características de los grandes héroes vernianos son inculcadas al pequeño Robert por el ejemplo de sus mentores.

Paganel se encarga de abrir su espíritu al conocimiento, fundamentándolo en bases racionales. Así, por ejemplo, cuando el pintoresco geógrafo diserta sobre el canibalismo de los maoríes, no lo condena moralmente, sino que se esfuerza por comprenderlo analizando escrupulosamente sus motivaciones. Pues no es lícito condenar los valores de una civilización a partir de los principios de otra forjada en moldes de vida muy diferentes. Por el contrario, nada puede impedir a Verne condenar enérgicamente el colonialismo inglés y sus procedimientos de exterminio bajo la hipócrita finalidad de llevar la civilización, la suya, a los «salvajes».

«Los ingleses, como se ve, al principio de la conquista recurrieron al asesinato para fundamentar la colonización. Sus crueldades fueron atroces. Se condujeron en Australia como en las Indias, en las que perecieron cinco millones de hindúes, como en El Cabo, donde la población de un millón de hotentotes

cayó a cien mil. Así, la población, diezmada por la violencia y el alcohol, tiende a desaparecer ante una civilización homicida».

Por esta razón, Verne exalta el indomable espíritu de independencia de los indígenas maoríes que, al contrario de los australianos, oponían una feroz resistencia al invasor.

Han pasado cien años desde su composición, y el tiempo no ha introducido la menor arruga en *Los hijos del capitán Grant*. Ningún elemento de anticipación pone a prueba del tiempo este libro, que es ya un clásico. Si puede discutirse que sea su mejor novela, no cabe discutir que es la mejor construida. Las disertaciones científicas e históricas, las admirables descripciones, están perfectamente fundidas al relato sin jamás interrumpir su curso, al igual que los meandros no interrumpen el discurrir del río. Las magistrales «salvas» de Paganel son tan apasionantes como las peripecias de la aventura, y nos demoramos en ellas como en remansos para mejor proseguir la lectura. Pues tales disertaciones, lejos de distanciarnos del relato, nos sitúan realmente en él.

La leve intriga (?) amorosa tejida por el autor entre Mary Grant y el capitán Mangles, introducida sin duda a petición de Hetzel, manifiesta la escasa habilidad de Verne para deambular por los laberintos del «corazón». Él mismo reconocía esta incapacidad, ante los frecuentes requerimientos del sentimental Hetzel. En una carta a su editor, amigo y «padre espiritual», fechada en 1865, le dice: «Llego ahora a lo más grave, y es que soy muy poco hábil para expresar sentimientos de amor. La sola palabra “amor” me asusta escribirla. Conozco perfectamente mi torpeza y me las veo y me las deseo para no lograr nada. Por ello, para esquivar la dificultad, seré muy sobrio. Me pide usted que incluya, así al paso, una frase del corazón. ¡Nada más y nada menos que eso! Pero es que esta frase no sale del corazón, si no, ya la hubiera expresado hace mucho tiempo».

Este texto, revelado por el nieto del autor en su ya citado *Jules Verne*, es muy importante, y muestra que fue un subterfugio su famosa declaración a una periodista inglesa:

«El amor es una pasión absorbente que deja muy poco lugar para otra cosa en el corazón del hombre. Mis héroes tienen necesidad de todas sus facultades, de toda su energía. La presencia en torno suyo de una encantadora mujer les hubiera impedido a menudo realizar sus gigantescos proyectos».

La estructura de *Los hijos del capitán Grant* es exactamente la misma que hemos visto en sus obras anteriores. Al igual que en el *Viaje al centro de la Tierra* —y que en Hatteras, en la que la identidad del capitán y el destino del viaje constituyen también un misterio a descifrar—, el documento incompleto se constituye en una especie de criptograma cuya desvelación dará origen al viaje. Viaje lineal —se ha hablado de esta obra como la novela de la línea recta<sup>[42]</sup>— a lo largo del paralelo 37, sembrado de riesgos y peripecias que tienden a desviar a los héroes de su linearidad. El movimiento hacia el porvenir, que se expresa aquí a dos niveles, al de la trayectoria misma y al de la forja del joven Robert, desvela también el pasado, no a través de la geología y la paleontología, como en *Viaje al centro de la Tierra*, sino a través de la geografía y de la historia. Es una toma de posesión de la naturaleza. Ésta se efectúa también a dos niveles: al de la colonización para fundar una sociedad nueva, una sociedad del porvenir, emprendida por el capitán Grant, y al del saber geográfico, de la catalogación, por Paganel.

«Porque, ¿puede haber una satisfacción más verdadera, un placer más real que el del navegante que consigna sus descubrimientos en el mapa de a bordo?... Amigos míos, un descubridor de tierras es un verdadero inventor, y siente las mismas emociones y sorpresas».

A punto de terminar la *Geografía Ilustrada de Francia*, regresa a París por unas semanas, en el mes de diciembre. Este trabajo suplementario, escribe en una carta a sus padres, «dará a Honorine los millares de francos necesarios para la casa y para vestirse, y a mí para permitirme hacer con Paul la travesía en el *Great Eastern*, de la que tanto os he hablado».

Este deseo se vio realizado en marzo de 1867. El *Great Eastern* ejercía una gran fascinación en Verne no sólo por ser el buque más gigantesco de la época, precursor de los modernos

transatlánticos, sino también y sobre todo por haber llevado a cabo una de las más gloriosas hazañas de la técnica, con la que se redimió de un historial particularmente desdichado que le había llevado a punto de ser desguazado. Fue, en efecto, el *Great Eastern* el que, el 27 de julio de 1866 —al cabo de una lucha de diez años jalonada de adversidades y de heroicos esfuerzos— llevó a buen fin el tendido del primer cable transoceánico entre el antiguo y el nuevo mundo. En realidad, el tendido del cable había sido conseguido ocho años antes, de Irlanda a Terranova, por los barcos *Agamenón* y *Niágara*, pero a los pocos días se había roto el cable, no sin antes haber transmitido el histórico cambio de mensajes entre el presidente de Estados Unidos y la reina de Inglaterra, qué Verne saludaría ingenuamente, en unas declaraciones a un periodista norteamericano, en estos términos: «Poder vivir en comunicación con toda la humanidad dispararía muchos malentendidos».

Los dos hermanos embarcan a mediados de marzo, en Liverpool, y el 9 de enero arriban a Nueva York. La ciudad les decepciona. «Nueva York se ve pronto. Apenas es más variado que un tablero de ajedrez. Calles que se cortan en ángulo recto, llamadas avenidas cuando son longitudinales y *streets* cuando son transversales; números de orden en las diversas vías de comunicación, disposiciones muy prácticas, pero muy monótonas... Quien haya visto un barrio de Nueva York conoce toda la gran ciudad».

Durante veinte días viajan por el Este del país, para comprobar que el paisaje descrito por Fenimore Cooper había sido arrasado por la civilización. Lo que más impresiona a Verne son las cataratas del Niágara, de las que trazó una descripción magnífica, llena de viveza y precisión, que serán escenario de varios lances y peripecias de obras futuras. La belleza de las cataratas le fascinó tanto que confiesa que sintió ganas de tirar al agua a un ingeniero norteamericano que le acompañaba y que dejó escapar un suspiro de pesar, ante el grandioso espectáculo, por la gran fuente de energía mecánica perdida y el gigantesco molino que podría hacer funcionar.

Su estancia en Estados Unidos es demasiado breve. Pero la voraz retina de Verne no era la de un turista apresurado. En ella se inscribían hombres y paisajes, aspectos y detalles que para otro cualquiera hubieran revestido una realidad evanescente y que en él suscitaban un encadenamiento de metamorfosis. La evolución que se operará, con el correr del tiempo, en su visión de los Estados Unidos, tiene su punto de partida en este viaje, el más largo en el espacio emprendido durante toda su vida.

Lo que ve en el Nuevo Mundo le confirma sus ideas acerca del carácter emprendedor y dinámico que había atribuido a los norteamericanos en su libro *De la Tierra a la Luna*, pero el contacto con ellos, tanto durante la travesía como durante su estancia en el país, le revela otros aspectos de su carácter o sus costumbres, chocantes para un europeo, tales como la rudeza de sus modales («tienen la manía de no ponerse la mano ante la boca cuando estornudan»), su desmesurado amor al dinero, excesivo incluso para un francés («Encerrad a dos *yankees* en una habitación; al cabo de una hora cada uno de ellos habrá ganado diez dólares al otro») y un acusado infantilismo que les hace reír «de bromas bien poco divertidas».

La travesía de regreso es una cura de rejuvenecimiento para Verne. Los dos hermanos gozan del breve paréntesis de celibato que les concede el viaje y flirtean, bailan, se disfrazan, representan una comedia, se divierten como chiquillos. Hay que destacar la afición de Verne a los disfraces, a los bailes de máscaras. Como si la máscara precaria de la fiesta le liberara de la máscara de diario que ha adoptado desde su adolescencia para mejor protegerse, toda su vitalidad y expansividad contenidas se vuelcan, se derraman, cuando entre el mundo y él se interpone el frágil pero precioso escudo de una careta. Se halla también con su hermano Paul, la única persona a la que admite en su más última intimidad, y esto le permite vivir a sus anchas por unos días, emanciparse del rígido control a que se constriñe en la vida cotidiana. Pero la diversión no logra apartarlo del trabajo al que se ha encadenado. Sus cuadernos se llenan de notas, impresiones, ideas... primer andamiaje de *La ciudad flotante*, descripción de la travesía

en el *Great Eastern*, a la que una leve intriga romántica no bastará a dar armazón novelesca. Tras una breve escala en Brest, en casa de su cuñado el capitán de fragata Du Crest de Villeneuve, regresa a Crotoy para zambullirse en el gran libro que le desasosiega.

## Capítulo XI

### La odisea de la libertad

Homme libre, toujours tu chériras la mer.

(BAUDELAIRE. *Les fleurs du Mal*).

El *Saint-Michel* es un gabinete de trabajo flotante en el que se siente más a gusto que en tierra firme. En él comienza a escribir el libro que inicialmente debía titularse *Viaje bajo las aguas*, luego *Viaje bajo los océanos*, después *Veinticinco mil leguas bajo el mar* y, finalmente, *Veinte mil leguas bajo los mares*.

Hasta entonces, su pasión por el mar se había traducido en el canto a las manifestaciones de su superficie. Se trata ahora de escrutarlo en sus profundidades, de poseerlo mediante el descenso a sus abismos, de habitarlo.

El mundo, la naturaleza, son para Verne como una casa. Las relaciones íntimas entre el hombre y la naturaleza se expresan a través de la habitabilidad, ya mediante la directa inserción, ya a través de la mediación de las máquinas, de las que el *Nautilus* y *La casa de vapor* son las expresiones más visibles.

«Verne —dice Roland Barthes en *Mythologies*— ha sido un maníaco de la plenitud; no cesaba de terminar el mundo y de amueblarlo, de llenarlo como un huevo; su movimiento es exactamente el de un enciclopedista del siglo XVIII o el de un pintor holandés: el mundo es finito, el mundo está lleno de materiales numerables y continuos».

En una carta a Hetzel, fechada en 1866, escribe Verne: «Trabajo rabiosamente. Me ha venido una buena idea... Es necesario que este desconocido no tenga ninguna relación con la humanidad, de la que está separado. No está en tierra, y prescindirá de la tierra. El mar le basta, y por ello es preciso que el mar le procure todo, vestimenta y alimentos. Nunca pondrá el pie en un continente. Continentes e islas habrían de desaparecer bajo un nuevo diluvio, y él seguiría viviendo como si nada. Y puede usted creer que su arca estará un poco mejor instalada que la de Noé.

»Creo que esta situación “absoluta” dará mucho relieve a la obra. ¡Ah, mi querido Hetzel, nunca me consolaría si este libro me saliera fallido! Jamás he tenido un tema tan hermoso entre manos».

en una carta a su padre: «Te decía el otro día que me venían a la imaginación cosas inverosímiles. De hecho, no lo son. Todo lo que un hombre es capaz de imaginar, otros hombres serán capaces de realizarlo».

a Hetzel, de nuevo: «El barco avanza. Será maravilloso. Estoy enamorado de esta amalgama de clavos y tablas, como se puede estarlo a los veinte años de una amante. Le seré aún más fiel. ¡Ah, el mar, qué belleza, incluso en Crotoy, donde no se le ve más que dos veces al día!»

La exploración de los fondos marinos —de los que los primeros y tímidos sondeos por los oceanógrafos habían dado apenas aisladas informaciones— se hallaba, sin duda, programada en el gran proyecto inicial contenido en el subtítulo *Viajes a los mundos conocidos y desconocidos*.

No se necesitaba de gran imaginación ya en esa época para idear como medio de exploración el submarino, puesto que antes de Verne se habían realizado algunos ensayos de inmersión submarina. Pero sí requería una potente imaginación idear un aparato tan perfecto como el *Nautilus* y expresar con él la fe en el futuro de este medio de navegación, cuando el resultado de dichos ensayos lo había relegado a la utopía.

Al igual que la evasión de la Tierra, el descenso a las profundidades marinas era un viejo sueño de la humanidad, sueño que Verne se propuso exorcizar.

Sería largo, fastidioso y fuera de propósito enumerar todas las tentativas de inmersión o de navegación subacuática. Baste indicar algunas. Leonardo de Vinci trazó los planos de un

submarino, planos que, desgraciadamente, destruyó. Puede decirse que los primeros ensayos de navegación submarina datan de fines del siglo XVIII con *La Tortue*, de Bushnel, realizado en 1776, y el *Nautille* ideado y realizado en 1796 por el norteamericano Fulton y rechazado por Napoleón. Pero estos rudimentarios aparatos distan menos de las cubas de metal en que, según el *Novum Organum*, de Bacon, dos griegos se sumergieron ante Carlos V en el Tajo, «sin mojarse y sin que se les apagara la antorcha que llevaban», que el *Nautilus* de los más modernos submarinos de propulsión nuclear. Más cerca de Verne figuran el *Ictíneo*, con el que Narciso Monturiol permaneció, en 1859, veinticuatro horas bajo el agua en el puerto de Barcelona, y el submarino, más perfeccionado, realizado por Bourgeois y Brun en Rochefort, en el año de 1863.

Todos estos antecedentes no disminuyen en nada la proeza imaginativa de Verne, por cuanto su *Nautilus* estaba muy lejos de lo que pudiera concebir el más audaz ingeniero naval de la época, pero explican, al menos, que, por así decirlo, la idea estuviera «en el aire». Tan cierto es esto, que en plena creación de *Veinte mil leguas de viaje submarino* apareció un libro de Aristide Roger, pseudónimo del doctor J. Rengade, titulado *Viaje bajo las olas* empresa encomendada al submarino *El relámpago* manejado por el sabio capitán Trinitus. La obra apareció en folletón en *le Petit Journal*, en 1867, y luego conoció varias ediciones en volumen, de 1869 a 1877, año en el que quedó definitivamente «hundida» por el *Nautilus*.

Pese a que dicho libro, en el que es claramente discernible la influencia verniana, no tenga otra cosa en común con la obra maestra de Verne que la coincidencia del tema, y que no resista la comparación con ella, su publicación desagradó mucho a Verne, que contaba con el efecto que produciría su última novedad. Esto le instigó a escribir el 28 de octubre de 1867 una carta al director de *Le Petit Journal*, en la que decía haber comenzado hacía un año un libro titulado *Viaje bajo las aguas*, que si no había aparecido aún era porque se había visto «obligado a abandonarlo momentáneamente por un trabajo considerable, la *Geografía Ilustrada de Francia*, en curso de publicación». Verne precisaba en su carta que el *Viaje bajo las aguas* había sido ya anunciado por el *Magasin d'Education et Recreation* el 5 de septiembre de 1867. Terminaba rogando la inserción de su carta «para evitar toda reclamación acerca de la analogía del tema de ambas obras».

De todas las anticipaciones de Verne, la más popular es, sin duda, la del *Nautilus*, que incluye otras más, tales como la navegación subpolar —no realizada hasta el 3 de agosto de 1958 por el primer submarino atómico, bautizado por los norteamericanos con el nombre de *Nautilus*—, la caza submarina, con sus diversos implementos, el batiscafo, la fotografía de los fondos marinos, etc.

Con su concepción del *Nautilus*, Verne introduce un tema que será una constante en sus libros sucesivos: el culto de la electricidad, de la que hace el agente motor del porvenir, y a la que denomina «el alma del universo».

El motor del *Nautilus* es eléctrico, como lo serán los del *Albatros* y el *Epouvante*, así como todos los aparatos de bordo. Su intuición aquí roza una vez más la genialidad, tanto más cuanto que Gramme no había inventado aún la dinamo, y que por ello la electricidad en ese tiempo era, como muy bien ha dicho Pierre Rousseau, «una lata de conservas para la que faltaba la llave». El reverso de esto sería que a Verne le escaparía totalmente la importancia que tomaría el motor de explosión.

Y es que Verne estaba, en muchos planos, en retraso sobre la ciencia y la técnica, como ya hemos dicho, hasta el punto de que se haya podido hablar en cierto sentido, como lo hizo Gramsci, de «*anticipaciones retrospectivas*». Así, siete años antes de que Verne acometiera esta obra, Etienne Lenoir había puesto a punto su célebre motor de gas, del que se derivarían los *dieseis* utilizados por los submarinos. Los acumuladores de los actuales submarinos no son más que un perfeccionamiento de la pila de gas de Grove, conocida también por Verne. Éste no



podía ignorar las perturbaciones que en la brújula habría de provocar la propulsión eléctrica y que obligaron a Isaac Peral a la búsqueda de ingeniosas soluciones, como la de situar la brújula en el exterior del casco, en la torre, y la del uso de un giróscopo eléctrico de rotación permanente. Pero es que, como dice Verne, la electricidad de Nemo «no es la de todo el mundo». Como tampoco lo son esos extraños mecanismos de palancas y engranajes del cuarto de máquinas del *Nautilus* que ignoran tanto el principio rotativo del motor como las más elementales leyes de la conservación de la energía.

Se ha denunciado también el anacronismo que supone dotar a un submarino tan perfeccionado de un espolón como única arma, al igual que las antiguas galeras. Pero es evidente que el autor perpetró tal anacronismo deliberadamente. Nadie ignoraba, y Verne menos que nadie, puesto que como siempre se había documentado exhaustivamente, que todos los prototipos de submarinos realizados habían sido concebidos con fines bélicos, y dotados de torpedos. El *Nautilus* era el primer submarino construido para la paz, y los únicos destinatarios de su temible espolón eran los hielos, los cachalotes y... los ingleses, en quienes Nemo, este Don Quijote del mar, investido de una misión de justicia, venga a su pueblo.

¿Por qué los ingleses? ¿Por esa apasionada anglofobia de Verne, en la que Gramsci ve un elemento fundamental de la psicología popular francesa<sup>[43]</sup>? Tan sólo años después, en *La isla misteriosa*, se rasgará los velos del misterio, con el descubrimiento de la nacionalidad hindú del capitán Nemo.

Pero esta filiación será el resultado de una serie de factores ajenos a la voluntad inicial del autor.

La publicación por Jean-Jules Verne, en su ya citado libro, de algunas cartas de la colección Guillón, que se hallan en la Biblioteca de Nantes, nos revelan el accidentado y escabroso nacimiento del capitán Nemo. Reproducimos in extenso el contenido de estas cartas a Hetzel, por dos razones. La primera, por la importancia de este personaje, que se ha incorporado a la galería de los grandes personajes-mito literarios. La segunda, porque dichas cartas arrojan luz tanto sobre las relaciones Verne-Hetzel, como sobre el condicionamiento de la obra verniana. Hetzel, que contribuyó poderosamente a liberar la potencialidad de Verne, quien, por ello, vio en él un padre espiritual liberador, frente al rígido, estrecho y estricto padre natural, también limitó a Verne en algunas ocasiones por razones meramente comerciales. La creación en Verne se vio disminuida por ese contrato de «producción» literaria que le sometía a la «clientela» de Hetzel.

«La correspondencia dirigida a Hetzel —dice Jean-Jules Verne— muestra que éste se había sobresaltado al descubrir el personaje de Nemo y su odio implacable. Jules Verne trató de apaciguar la emoción de su sensible amigo, disminuyendo el rigor de su héroe. En una carta escrita en Crotoy (¿1867?) le promete hacer desaparecer “el horror que, al final, Nemo inspira a Aronnax, suprimir la actitud de odio de Nemo al ver hundirse al navío, e incluso no hacerle asistir al hundimiento”. Sin embargo, declara no poder adoptar la solución propuesta por el editor:

»Lo que dice usted de acular al *Nautilus* en un fondo del que no pueda escapar más que echando a pique al navío que le cierra el paso, está bien. Pero habrá dos dificultades: primeramente, si el *Nautilus* se ha dejado acular en un fondo, es que no es el navío incomparable superior a todos, más rápido y fuerte que toaos. En segundo lugar, si está aculado y no puede salir más que pasando por encima, es que no hay profundidad de agua. Y sin profundidad de agua, la escena del hundimiento es imposible».

Conviene que el lector recuerde la versión definitiva de la novela. Nemo ha tomado la decisión de hundir al buque, y a las protestas de Aronnax, replica:

«¡Yo soy el derecho, yo soy la justicia! ¡Soy el oprimido y ése el opresor! Por él es por quien lo que he amado, querido, venerado: patria, esposa, hijos, padres, todo ha perecido. Cuanto yo odio está ahí. Cállese».

Consumado ya el ataque, y hundido el buque, Aronnax pudo ver a «aquel terrible justiciero,

verdadero arcángel del odio» mirando los retratos de una mujer joven y de dos niños, antes de extender hacia ellos los brazos y de arrodillarse prorrumpiendo en sollozos.

«Ahora bien, mi querido Hetzel, al continuar leyendo, no pierda de vista que la provocación viene del navío extranjero, que éste ha tratado de destruir al *Nautilus*, que pertenece a una nación detestada de Nemo, que venga la muerte de los suyos, de sus amigos. Suponga, lo que estaba previsto en un principio y que el público puede presentir... suponga que Nemo es un polaco, y el buque echado a pique un barco ruso, ¿habría alguna objeción que oponer? ¡No, cien veces no! Tenga, pues, la paciencia de releerlo, mi querido Hetzel, antes de reenviarme el manuscrito, y entonces yo haré lo que sea preciso, pero no olvide lo que acabo de decirle y que fue la idea original del libro, verdadera, lógica, completa: un polaco-Rusia. Puesto que no podemos decirlo —lo que es una pena— dejemos suponer que pueda ser eso».

La impopularidad de Rusia en Francia en esa época venía dada por la feroz represión a que el zar Alejandro II sometió a los polacos por su insurrección en 1863.

Aunque Hetzel compartiera la indignación de Verne ante la ferocidad represiva del zar y se sintiera, como todos los republicanos, junto al pueblo polaco, temía que la administración de Napoleón III viera en un Nemo polaco una provocación y prohibiera el libro. Por ello sugería a Verne hacer de Nemo un anti-esclavista y un perseguidor de los negreros. Verne no aceptó esta solución:

«Si no puedo explicar su odio, guardaré el silencio sobre las causas del mismo, así como sobre toda la existencia de este héroe, su nacionalidad, etc. y si es preciso cambiaré el desenlace. No quiero dar ningún color político a este libro. Pero suponga un instante que Nemo lleva esta existencia por odio a la esclavitud y para purgar los mares de los negreros... que ya no existen, además, esto me parece un camino erróneo. Me dice usted: ¡pero es que comete una infamia! Yo respondo que no; suponga nuevamente que seguimos la primera idea del libro: un señor polaco cuyas hijas han sido violadas, la mujer asesinada a hachazos, el padre a golpes de *knut*, un polaco cuyos amigos perecen en Siberia y cuya nacionalidad va a desaparecer de Europa bajo la tiranía de los rusos. Si tal hombre no tiene el derecho de hundir fragatas rusas allí donde las encuentre, entonces la venganza no es más que una palabra vacía. Yo, en esa situación, lo haría sin remordimiento; para no sentir como yo, a este respecto, hay que no haber odiado nunca. Pero descartemos al polaco y a Rusia. El lector supondrá lo que quiera, según su temperamento; no hablaré ni de *knut* ni de Siberia, pues sería demasiado directo. Yo no quiero hacer política, cosa poco apropiada para mí, y la política no tiene nada que ver ahí. En cuanto al final, en mares desconocidos, la llegada al maelstrom, sin que Aronnax y sus compañeros, se den cuenta, su idea de permanecer cuando oyen este nombre siniestro, la canoa arrebatada a su pesar y con ellos, será soberbio. ¡Sí, soberbio! ¡Y el eterno misterio sobre el *Nautilus* y su comandante! ¡Pero me inflamo al escribirle...!».

Pero, Hetzel, pensando en los jóvenes lectores de sus colecciones, se siente inquieto ante este insumiso que eleva la bandera negra de los piratas y los libertarios, este rebelde que se sustrae a las reglas y leyes de la sociedad, que hace de la venganza un acto de justicia y que califica de «yugo insoportable» lo «que los hombres creen que es la libertad».

Hetzel insiste en cambiar la orientación del personaje y obliga a Verne a defender su argumentación: «Lo mejor hubiera sido un Nemo luchando contra la sociedad entera; bella situación, pero difícil de hacer admitir, a falta del motivo de tal lucha. Solución menos buena: la lucha de un proscrito contra la proscripción, de un polaco contra Rusia. Eso era bien concreto. Lo hemos rechazado por razones puramente comerciales. Ahora, si se trata de una lucha de Nemo contra un adversario quimérico, tan misterioso como él, no es más que un duelo entre dos individuos. Eso reduce y empequeñece singularmente la cosa. No, como dice usted, habrá que quedarse en lo vago».

Lo mejor hubiera sido un Nemo en lucha contra la sociedad entera... Al «revolucionario

subterráneo» se le escapa esta confesión. La reticencia de Hetzel induce nuevamente a Verne a justificar su concepción:

«Veo bien que usted sueña con un tipo muy diferente del mío. Esto es muy grave, pues yo soy perfectamente incapaz de realizar lo que no siento. Y decididamente, yo no veo al capitán Nemo como usted.

Estamos de acuerdo en dos puntos principales:

Cambiar el horror que inspira el capitán tras su gran ejecución y ello en interés de los personajes.

Precipitar la acción tras el hundimiento del barco.

Lo haré, pero en cuanto al resto basta que yo justifique la acción terrible del capitán por la provocación de que es objeto. Nemo no se precipita sobre el navío para hundirlo. No ataca. Responde al ataque. Nunca, pese a lo que diga su carta, admitiré que un hombre mate por matar. Es una naturaleza generosa...

Su odio a la humanidad está suficientemente explicado por lo que ha sufrido en sí mismo y en los suyos, y el público no puede pedir más, pues, por otra parte, el interés del libro no está ahí.

Me dice usted que la abolición de la esclavitud es el mayor hecho económico de nuestro tiempo; de acuerdo, pero creo que no tiene nada que ver aquí. El incidente de John Brown me gustaba por su forma concisa, pero, en mi opinión, disminuye al capitán. Hay que mantener la vaguedad tanto sobre su nacionalidad como sobre su persona y las causas que le han lanzado a esta extraña existencia. Además, el incidente de Alabama o de un falso Alabama es inaceptable e inexplicable; si Nemo quisiera vengarse de los esclavistas, no tendría más que alistarse en el ejército de Grant.

Llego ahora a una parte de su carta que me dice que el segundo volumen es muy diferente del primero, en el sentido de que el hombre se muestra en él mucho más violento. Eso prueba que no se acuerda bien del primero, pues yo estoy seguro de haber seguido un crescendo muy natural. Hay sentimientos generosos, sobre todo en el segundo, y es la fuerza de esas cosas lo que lleva a nuestro héroe a convertirse en un sombrío justiciero.

... Son las últimas páginas las que le han chocado. Tiene usted razón por lo que se refiere al efecto producido en Aronnax, y lo cambiaré. Pero, en cuanto al capitán Nemo, es otra cosa, y al explicarlo de una manera diferente, me lo cambia usted y no puedo reconocerlo.

Usted comprenderá que si hubiera que rehacer el tipo —de lo que me confieso totalmente incapaz, pues llevo viviendo dos años con él y no podría verlo de otro modo— habría hecho falta no un día de permanencia en París, sino un mes».

Así, de esta discusión habría de salir el extraordinario personaje, portador de «un secreto que nadie en el mundo debe penetrar, el secreto de toda mi existencia», que se envuelve en el misterio de su nombre y de sus orígenes. Misterio que será disipado en *La isla misteriosa*, pero del que Verne nos ofrece ya una pista llena de ambigüedad en el último párrafo del capítulo tercero de la segunda parte:

«Ese indio, señor profesor, es un habitante del país de los oprimidos; y yo soy aún, y hasta que exhale mi último aliento continuaré siéndolo, de ese país».

Si la pasión musical sumerge al capitán Nemo en la intemporalidad —Aronnax le sorprende en éxtasis tocando el órgano—, el amor a la libertad y a la justicia reinstala al misántropo, al exiliado, en la temporalidad, en la historia. Los tesoros que rescata del océano no son para él.

«¿Cree usted que yo ignoro que existen seres que sufren, razas oprimidas en esta tierra, miserables que aliviar, víctimas por vengar?».

Don Quijote del mar —y como él, perderá su combate—, el capitán Nemo, genial inventor, sabio oceanógrafo y naturalista, exquisito artista, el hombre que ha renunciado por y para siempre a la sociedad humana, se siente unido a los oprimidos y combate con ellos por la justicia y la libertad. El hombre que rescata el oro de los galeones hundidos en la bahía de Vigo para ofrecérselo a los patriotas cretenses que luchan por la libertad de su patria; el hombre que

en su gabinete de trabajo tiene ante sí los retratos de Kosciusko, el héroe de Polonia, del patriota griego Botzaris, de O'Connell, el combatiente de la independencia irlandesa, de Lincoln y del mártir de la liberación de los negros en Estados Unidos, John Brown, es un héroe romántico, byroniano.

¡El capitán Nemo! Es él quien salva al *Nautilus* del museo al que le habría arrojado inexorablemente el tiempo. Es él quien da una juventud inmarchitable a esta obra maravillosa. El capitán Nemo es el personaje absoluto de Verne.

Totalmente aislado del mundo, de los hombres. A cien años de distancia, Georges Houot escribe en su diario, a bordo del batiscafo «Arquímedes»:

«Estamos cortados del mundo de los hombres, más aún que los cosmonautas en vuelo. Tan sólo cinco kilómetros nos separan de la superficie y de nuestros camaradas que nos esperan a bordo del *Marcel Le Bihan*, pero esta distancia constituye un obstáculo infranqueable para cualquier otro que nosotros, y nadie, en caso de necesidad, podría aportarnos la menor ayuda. Estamos solos, irremediamente solos».

Es el placer del encierro, de la instalación en la clausura, que Roland Barthes define como «*el sueño existencial de la infancia y de Verne*», y que halla en el *Nautilus* la «*caverna adorable*»; en la que «*el placer del encierro alcanza su paroxismo cuando, en el seno de esa interioridad sin fisura, es posible ver por un gran cristal el vago exterior de las aguas, y definir así, en un mismo gesto, lo interior por su contrario*»<sup>[44]</sup>. Análoga valoración da Barthes a la extraordinaria profusión de grutas en la obra de Verne, a los barcos, que son «rincones junto al fuego», etc., y cuyas significaciones convergen en el «*gesto profundo de Verne que es, indiscutiblemente, el de la apropiación*».

La crítica a la moda desdeña toda interpretación de la obra literaria a partir de los datos psicológicos y biográficos del autor. Si nosotros coincidimos con Barthes en que la apropiación es el tema axial del proyecto ideológico de Verne y de su representación, valoramos, en cambio, el hecho de que la significación en la obra de Verne de las grutas, barcos y otros vehículos, trascienda con mucho ese «*gesto profundo*» para incidir en otras claves. Claves tanto menos desdeñables cuanto que el propio autor, «*que gustaba de ser una X para los demás*», remitía a su obra a todo aquel que se interesaba por su persona, porque en su obra *hundió* sus conflictos más profundos.

El confort de los vehículos en los *Viajes Extraordinarios* —manifestación tanto del tentacular barroquismo de Verne como de su espíritu pequeño burgués— alcanza un grado de obsesión por construirse dichos vehículos en una representación simbólica de la casa familiar, como escenario de los problemas de su subconsciente, el mayor de los cuales venía dado por el profundo conflicto con el padre natural. Conflicto que determina la presencia obsesiva del padre espiritual o sublime y que hace de la obra global una casi permanente Telemaquia, y muy en particular en la trilogía que forma esta obra con *Los hijos del capitán Grant* y *La isla misteriosa*.

El nombre de Nemo, eco de la respuesta dada por Odiseo a Polifemo al inquirir éste su identidad —«*Yo me llamo Nadie*». (Nemo)—, la alusión a los relatos homéricos al hablar de Ned Land, los viajes de Nemo, que, como los de Ulises, componen un diccionario geográfico, etc, han fundamentado las numerosas referencias que a partir de esta obra se han establecido con la epopeya homérica. Más profunda es la que traza la sutil Telemaquia o búsqueda del padre sublime o espiritual —variante de la busca del padre natural por los Grant— que impulsa a Aronnax hacia Nemo. Una búsqueda que incluye una serie de secuencias en las que pueden reconocerse las pruebas rituales iniciáticas: la persecución y el combate contra el monstruo, el golpe inicial o arponazo de Land con que se abre el umbral, el desvanecimiento, la entrada como Jonás en el interior de la ballena, la prueba de la oscuridad, la eyección o umbral de salida, etc...<sup>[45]</sup> Pues la mitología es omnipresente en Verne. Por inconciliables que puedan parecer las mentalidades mítica y moderna, en Verne convergen ambas en ese «*gesto profundo*

de la apropiación» que es el suyo, si admitimos, con Edgar Morin, que «a través del mito se produce un movimiento de apropiación del mundo, de reducción a datos inteligibles para el hombre». <sup>[46]</sup> 2\*.

«El tema de la búsqueda del padre por los hijos desempeña un papel de primer plano en los *Viajes Extraordinarios*. Es preciso que los niños recorran una larga odisea a través de los enigmas del mundo antes de descubrir la verdadera figura del padre... Ya en el *Nautilus*, la reclusión de los pasajeros, la lengua misteriosa de Nemo y de su tripulación, el autoritarismo fabuloso de Nemo ¿no nacen de “Veinte mil leguas” una imagen turbadora de la casa familiar, en la que padres e hijos separados por el lenguaje secreto de los adultos... viven juntos como extraños?»<sup>[47]</sup>.

Nada tal vez más indicativo de la simbolización de la casa familiar que el confort burgués de que se rodea Nemo —en agudo y humorístico contraste con la grandeza del personaje— y que halla su apoteosis en ese comedor del *Nautilus* con aparadores estilo Imperio.

Nemo es la figura del Padre, que en *La isla misteriosa* alcanzará la majestuosidad del patriarca tutelar. Es el padre sublime, al que por indicación de Verne, los ilustradores de la obra, Riou y Neuville, dieron los rasgos de Jules Hetzel, el padre espiritual del autor.

Las relaciones de Aronnax con Nemo son las de un hijo con el padre todopoderoso, con el hierofante de su iniciación. La angustia que invade a Aronnax ante el temor de encontrarse con Nemo cuando va a operar la transgresión de la fuga es harto significativa.

Aronnax sólo se decide a abandonar el *Nautilus* cuando ve al superhombre abandonarse a la debilidad de la venganza. La iniciación de Aronnax no llega a término, como ocurre con la de todos los demás personajes de Verne, sino que se trunca en el umbral mismo de lo *sagrado*, del abismo del maelstrom (siempre la huella de Edgar Allan Poe), por el que Nemo desaparece en el misterio.

Aronnax no es, como Nemo, un superhombre, no está como él más allá del bien y del mal, ni se ha despojado como él de sus ataduras al mundo profano, al que le restituirá la violenta eyección —símbolo de renacimiento— desde el torbellino del maelstrom.

Pero el extremado horror de Aronnax ante la instrumentalización por el capitán Nemo de la venganza como atributo de la justicia, y que le lleva a rechazarle, ya lo hemos visto, es un horror de encargo, determinado por las razones comerciales del editor.

Ya hemos visto cómo Verne, de cuya extraordinaria sumisión a Hetzel hay pruebas abrumadoras en sus cartas, se resistió a aceptar las modificaciones que en la caracterización del héroe le pedía Hetzel. Verne decía que acceder a estas peticiones sería empequeñecer a su personaje. Pero las razones de su resistencia no eran sólo literarias. Si Verne se resistió así fue porque si Nemo tiene los rasgos físicos de Hetzel y Aronnax los de Verne, en los grabados de Riou, espiritualmente Nemo es Julio Verne.

En efecto, en Nemo halla expresión la soterrada y nunca satisfecha vocación de ruptura con su medio y familia que siempre arrastró y ocultó el burgués de Amiens, viajero en su sillón. Esa secreta vocación de ruptura sentida por el «*revolucionario subterráneo*» —como diagnosticó Pierre Louys al auscultarlo grafológicamente— halla su proyección psicológica en la exaltación del individualismo, en la simpatía por los insumisos y marginales, etc. El individualismo reviste en Verne la significación de la rebeldía que en su forma más extrema lleva a la ruptura con la sociedad y desemboca en la soledad más radical —como la del héroe de la obra póstuma *Los naufragos del Jonathan*— como último asilo de la libertad.

La fascinación que el individualismo libertario ejerció sobre el burgués de Amiens retumba a lo largo de los *Viajes Extraordinarios* y halla sus máximas expresiones en las figuras de Nemo, de Kamyk Pacha (*Maestro Antifer*) y de Kaw Djer (*Los naufragos del Jonathan*). Los tres son proyecciones sublimadas y oníricas del hombre que, amarrado a su medio como los compañeros de Ulises, resistió a los cantos de las sirenas, a la tentación del viaje y de la libertad. Nunca rompió con su entorno. Siempre se sometió a un medio al que sólo se sustrajo mediante sus libros, sus travesías marinas, sus breves y misteriosas fugas del hogar y,

finalmente, mediante la claustración física tras una doble vuelta de llave en su cuarto de trabajo. Así, Nemo el héroe romántico byroniano, es una proyección ideal del ego de Jules Verne, su superego. Nemo cobra acentos del superhombre nietzscheano: «*No son nuevos continentes*» sino *hombres nuevos lo que el mundo necesita*», dice con un tono de Zaratustra.

Y cabe aquí recordar que, en su ensayo sobre los *Orígenes populares del Superhombre*, Gramsci se preguntaba si en Nietzsche no influyeron las novelas-folletón francesas, cuya lectura en los medios intelectuales de la época era tan corriente como lo es hoy la de las novelas de la serie negra. Gramsci veía el primer modelo de «superhombre» no en Zaratustra sino en el Conde de Montecristo, de Alejandro Dumas. Es seguro que si Gramsci hubiera releído a Verne —al que dedicó unas breves líneas muy superficiales porque fiadas al recuerdo de su lectura infantil— no hubiera dejado también de señalar a Nemo y, tal vez, a Mathias Sandorf, cuyo modelo, explícitamente confesado por Verne, era el Conde de Montecristo.

La finalidad didáctica que Verne y su editor, Jules Hetzel, habían asignado al proyecto *comercial* de la obra, determinaba ya tanto la forma como el título general de la misma: *Viajes Extraordinarios, viajes a los mundos conocidos y desconocidos*. Pues desde la *Odisea*, pasando por Rabelais, Fénelon y tantos otros, la pedagogía y el viaje se hallan fuertemente entroncados. De ahí que en la mayoría de las novelas de Verne el viaje en el espacio se acompañe de un inmersión en el diccionario enciclopédico. Es una travesía paralela por el espacio del saber. A través de éste, se opera también la apropiación y colonización de la naturaleza. Pero al igual que para Verne la naturaleza se ha anticipado al hombre —lo que aquí se manifiesta en ese canal subterráneo de Suez— y por ello el hombre está en retraso sobre aquélla, el espacio cerrado del saber que acota la enciclopedia se halla muy a la zaga de las avanzadillas de la ciencia. Así, cuando Verne se entrega aquí a esas minuciosas clasificaciones ictiológicas que constituyen la delicia y la razón de ser de Conseil, lo hace siguiendo las formuladas por Lacepède, ya anticuadas en el momento mismo en que escribe.

Ese espacio del saber enciclopédico por el que Verne nos hace viajar manifiesta su carácter cerrado en un hecho sorprendente. No hay un solo pez que escape a su precisa identificación por Aronnax. Todo está ya identificado y catalogado. Ahora bien, ya en nuestros tiempos, cuando se han descrito unas ciento cincuenta mil especies marinas, seis u ocho veces más que en tierra firme, las exploraciones de los fondos submarinos realizadas por los batiscafos han revelado la existencia de numerosas especies absolutamente desconocidas para los sabios naturalistas que han descendido a esos abismos. El recientemente fallecido comandante Houot, el hombre más profundo del mundo, lo dice así:

«La identificación de los peces es difícil; de una parte, la fauna es extremadamente variada, y de otra existen en los fondos muchos animales desconocidos»<sup>[48]</sup>.

Con más desenvoltura y libertad aún se mueve Verne en el medio submarino. La enciclopédica ignorancia oceanográfica de su época da amplias alas, o mejor dicho, aletas, a su imaginación. Y sabido es que Verne describe más felizmente lo que imagina que lo que ve. Pero ello le lleva a cometer numerosos errores, y algunos de talla, que renuncio a señalar aquí pormenorizadamente, porque el interés de la obra no se sitúa en el plano didáctico sino en el de lo imaginario. Entre esos errores, cabe destacar el de la argumentación de Aronnax sobre el tamaño colosal que deben tener «*lógicamente*» los habitantes de los grandes fondos marinos para poder resistir las tremendas presiones que sobre ellos gravitan. La realidad es muy diferente. Las exploraciones en batiscafo han revelado la existencia en las profundidades abisales de peces y gusanos de dimensiones tan pequeñas como de dos a ocho centímetros.

«Por el amor del cielo, vean un pez», fue lo último que oyó Jacques Piccard antes de sumergirse en el «Trieste», con el que, el 23 de enero de 1960, tocó fondo a once mil metros. Allí pudo ver un pez plano de treinta centímetros de longitud por quince de anchura.

Animales tan pequeños pueden resistir impunemente presiones de más de mil kilogramos-

fuerza por centímetro cuadrado, por la sencilla razón de que, contra esa lógica de Aronnax a la que se resistía el buen sentido de Ned Land, esas presiones se transmiten por igual a todos los órganos y tejidos del cuerpo. Hay una lógica para todo, como la que explica el pequeño tamaño de esos animales abisales por la escasez de alimentación en su medio.

Y hablando de presiones, forzoso es señalar que ni el *Nautilus* hubiese podido resistirlas en sus más profundas inmersiones —los batiscafos han tenido para ello que recurrir a la forma esférica, además de dotarse de materiales especiales— ni sus pasajeros hubieran podido sobrevivir a sus extrañas escafandras, con esos caparazones en la cabeza y en el vientre que, al «canalizar» la presión sobre el resto del cuerpo, habrían hecho afluir torrencialmente la sangre a esas auténticas ventosas.

Y es que al igual que en el *Viaje a la Luna* escapó a Verne la solución del cohete, que tenía a su alcance, al idear el *Nautilus* hubiera podido, como profundo conocedor de la aerostática, anticipar la solución del batiscafo, que es, esencialmente, un globo aerostático al revés, o más bien un dirigible. Pero un batiscafo tiene una autonomía muy relativa. Es tributario de un remolcador en superficie, y por ello, aun cuando a Verne se le hubiera ocurrido, no le habría servido de vehículo a la *idea absoluta* de unos hombres «*cortados del mundo*

Los submarinos actuales no se sumergen a más de 350 ó 400 metros. El límite teórico de inmersión para estos barcos se sitúa en torno a los mil metros.

Ha de tenerse en cuenta que, en 1867, cuando Verne escribe su viaje submarino, la oceanografía estaba en mantillas. La primera gran exploración oceanográfica, la del *Challenger*, no tendría lugar hasta los años 1873-76. De la topografía submarina no había más datos que los suministrados por los estudios hechos para la instalación de los cables telegráficos submarinos. Y desde entonces y hasta a mediados del siglo xx, la oceanografía permanecerá como una disciplina científica reservada a un muy reducido número de especialistas. En 1971, al cabo de doce años de inmersiones en batiscafo, Georges Houot escribía:

«En el dominio de la oceanografía, queda prácticamente todo por descubrir».

Y justificando esa ignorancia, o los todavía escasos datos procurados por las inmersiones a grandes profundidades en batiscafo, decía muy gráficamente el profesor Monod:

«¿Qué podría saberse de la fauna de Francia si su exploración hubiese sido efectuada así: 1) desde un globo; 2) a través de una capa permanente y espesa de nubes; 3) mediante un cogedor y un cestillo balanceados a ciegas al extremo de una cuerda?»<sup>[49]</sup>.

Así, pues, todavía permanece intacta la fascinación que desde siempre ha ejercido sobre el hombre ese su medio originario, ese líquido amniótico del que guarda memoria la composición de su sangre. El reino del capitán Nemo. El reino de Poseidón.

Si Verne está en retraso sobre la historia —aun cuando los faros de su intuición hayan proyectado una luz poderosa sobre el futuro— no lo está sólo porque haya discurrido por los cauces de la divulgación científica, sino también por la acusada pervivencia en él de la mentalidad arcaica, insospechable para quienes sólo ven en el autor de los *Viajes Extraordinarios* un visionario del futuro.

Esta característica, cuyas manifestaciones más visibles son la concepción cíclica del tiempo y la recreación de los mitos de la antigüedad y de las estructuras iniciáticas del relato, bajo los signos de la modernidad, es también claramente perceptible en esta obra.

Es, precisamente, esa supervivencia de la mentalidad arcaica, mítica, la que ha salvado a la obra verniana de la acción destructora del tiempo a la que no han podido resistir los hoy desconocidos escritores contemporáneos de Verne (La Follie, Lemercier, Nogaret, Laurie, etc) que cultivaron también el género de la literatura de divulgación o «anticipación» científica.

Sólo la prodigiosa capacidad de Verne, rayana en la prestidigitación, para fundir, en una sólida aunque contradictoria aleación de racionalidad los mitos y lo maravilloso con la ciencia y la tecnología en el matraz del positivismo, y la inmersión de toda la obra en el baño de la historia, han podido ocultar esa mentalidad arcaica. Mentalidad arcaica que halla otra de sus

expresiones mayores en una de las figuras más visibles y privilegiadas de la obra: la *máquina*. Jean Chesneaux ha llamado la atención sobre el hecho de que las máquinas vernianas y sus creadores o usuarios no están al servicio de la producción o de la generación de plusvalía. Observación muy justa, sobre todo para la primera época de la obra, la que se cierra con *La isla misteriosa*, que lleva a entroncar la máquina y los científicos vernianos más con el Renacimiento (piénsese en un Leonardo de Vinci o, más atrás aún, en un Heron de Alejandría) que con el capitalismo, de cuyo desarrollo Verne había sido testigo cercano en sus años de trabajo en la Bolsa de París. Pero si en ello cabe ver una manifestación de arcaísmo, es también porque para Verne la naturaleza sueña el porvenir del hombre (el pájaro *sueña* o prefigura el avión; el pez, el submarino; las grutas, las catedrales, etc) y porque el futuro está enteramente contenido en el pasado. Por otra parte, esa representación arcaica de la máquina no suprime sino que sitúa en otro momento de la dialéctica la raíz burguesa que sustenta el tema general ideológico de la obra de Verne: el de la *apropiación* de la naturaleza. Ese momento del movimiento de apropiación es el que corresponde a las fases previas a la producción, las de la exploración y colonización a través del saber y del viaje. Y el viaje requiere el desarrollo de los medios de comunicación.

«El único avance que es posible anotar en Verne consiste en que todo el esfuerzo de la tecnología se orienta a los medios de comunicación y no a los instrumentos de producción», afirma Michel Serres, a quien su condición de historiador de las ciencias da más autoridad en este aspecto que a sus desenfrenadas, aunque muy eruditas, incursiones oníricas por los textos vernianos. Incursiones a las que da pie, sin embargo, su muy acertada visión de que la obra de Verne es más que un sueño de la ciencia, una ciencia de los sueños.

Definición enteramente coincidente con la del zoólogo Bernard Heuvelmans —autor que se ha complacido en la fácil tarea de vapulear de lo lindo el contenido «científico» de los *Viajes Extraordinarios*—, quien ve en la epopeya verniana «un monumental tratado de onirismo práctico».

Sueños tan profundamente enraizados en la humanidad como los de la conquista del espacio o de las profundidades submarinas, que si han debido esperar millares de años para su exorcización, ya habían hallado expresión en la literatura y en los mitos desde la más remota antigüedad.

Si esta maravillosa novela sobrevive es porque lo imaginario discurre en ella por las galerías y las grutas del sueño. Por las galerías del sueño, que un sueño es para los adultos lo que en ellos queda de la memoria infantil, avanza todavía hacia el cementerio marino del reino del coral esa fúnebre comitiva de hombres con el capitán Nemo al frente.

La indeleble huella dejada en nuestra memoria por la figura del capitán Nemo se halla indisolublemente ligada a la del elemento en que vive, a la del mar, el medio libre, *mobilis in mobile*. El mar, omnipresente en la obra verniana, alcanza aquí su apoteosis.

«El mar es todo... Su hálito es puro y sano. Es el inmenso desierto en el que el hombre no está nunca solo, pues siente agitarse la vida a su lado. El mar es el vehículo de una sobrenatural y prodigiosa existencia; es movimiento y amor, es el infinito vivo...».

Es su vida interior lo que apasionadamente describe aquí Verne.

Compárense las descripciones hechas por los que han explorado los fondos marinos a bordo de los Batiscafos con las que saca a flote la imaginación de Verne, y se verá la diferencia. A favor de lo imaginario, claro. Pues, pese a la evidente ingenuidad y a las frecuentes caídas de Verne en la frase trivial, su prosa refulge en esplendores no tan aislados.

No se ha puesto suficientemente de relieve la belleza literaria de esta obra maestra. Transpira a través de la pasión de la escritura. La imaginación del autor respira jubilosamente en este medio submarino aún no revelado a hombre alguno. Un lirismo exaltado, irrefrenable, irrumpe en cada una de sus descripciones de los fondos marinos, ya sea la del éxtasis ante lo que ya no puede decirse agua luminosa, sino luz líquida, esa luz viva agitada de fosforescencias



movedizas, ya la de la marcha por los bosques sumergidos de la isla Crespo en los que los peces vuelan fulgurantemente de rama en rama, va la, de la visión de esas flores evanescentes, o la de la hirviente pululación, en las anfractuosidades de las rocas, de gigantescos crustáceos cuyos ojos acribillan las tinieblas de millares de puntos luminosos, y de pulpos enormes con sus tentáculos entrelazados «como un arbusto vivo de serpientes»... La acumulación de verbos, de sustantivos, acelera la frase hacia una exaltación que, en ocasiones, llega al frenesí. Con análoga técnica, por la yuxtaposición de oraciones, adjetivos, adverbios, en otros pasajes la descripción se remansa en anillos concéntricos, tal la de esas impresionantes ruinas, refugio de un tiempo ya inmóvil y sumergido en el abisal silencio del océano, a las que el capitán Nemo resucitará brevemente en una roca basáltica, con una inscripción mágica: Atlántida.

Hay que ser insensible a la magia sonora de las palabras, a la fascinación «encantatoria» de los hermosos nombres con que se adornan los habitantes del mar, para ver en el incesante desfile ictiológico que nos presenta el narrador —con la minuciosa descripción de los esplendores de cada individuo o especie— una manifestación fastidiosa de la formidable erudición del autor. Nada en tales páginas —que es seguro han debido hallar muy pocos lectores— de la sequedad del especialista. Ahí están los adjetivos vivísimos y brillantes, exactos cuando no insólitos, para probar que emanan de una visión maravillada. La, para muchos, excesiva desmesura de dichos pasajes, demuestra que Verne, que era capaz de sacrificar efectos en orden al equilibrio de sus obras, no se extiende en ellos para justificar la filiación científica del narrador —el naturalista Aronnax— o para cumplir exhaustivamente la misión didáctica que se había asignado, sino por el puro gozo de poeta en inventariar las maravillas de la naturaleza y en engalanarlas con los accesorios del arte.

Y es que para ser capaces de sumergirse en la belleza de este gran libro haya quizá que provenir de otras cimas —Lautréamont, Michaux— a las que la infancia no tiene acceso. Una vez más, y a riesgo de pecar de reiterativo, Verne se ha equivocado de público. O viceversa.

Otras cimas. Lautréamont. *Los cantos de Maldoror* datan de 1870, el año de la aparición de *Veinte mil leguas*. Nemo, como Maldoror, es «el arcángel del odio». A la grandiosa imprecación de Maldoror: «Je te, vieil Océan», se superpone la de Nemo: «¡Adieu, soleil!».

Y se diría como un mensaje en una botella lanzada al mar con el capitán Nemo por destinatario, el de estos textos de Lautréamont:

«Viejo océano, pese a la excelencia de sus métodos y de los medios de investigación de la ciencia, los hombres no han logrado aún medir la profundidad vertiginosa de tus abismos; los hay en ti que han sido reconocidos inaccesibles a las sondas más largas y pesadas. A los peces les está permitido, no a los hombres».

Y:

«Viejo océano, no sería imposible que ocultaras en tu seno futuras utilidades para el hombre. Ya les has dado la ballena. No dejas fácilmente adivinar a los ávidos ojos de las ciencias naturales los mil secretos de tu íntima organización: eres modesto. El hombre se vanagloria sin cesar y por minucias. Yo te saludo, viejo océano... Yo quisiera que la majestad humana no fuese más que la encarnación del reflejo de la tuya».

Roger Bordery ha señalado que Lautréamont y Verne toman sus descripciones de los naturalistas, de los geógrafos y de los sabios

«inventando al mismo tiempo la práctica del “collage” y haciendo del saber colectivo el origen de la poesía moderna»<sup>[50]</sup>.

«Yo soñaba —no se escogen los sueños— soñaba que mi existencia se reducía a la vida vegetativa de un simple molusco. Me parecía que esta gruta formaba la doble valva de mi concha».

Se diría que es de Lautréamont. Pero, no. Es de Verne.

Otras cimas. Rimbaud. *El barco ebrio* data de 1871. Se diría de Rimbaud:

«Yo soy el historiador de las cosas de apariencia imposible, que son, sin embargo, reales, indiscutibles. No he soñado. He visto y sentido».

Pero no es de Rimbaud. Es de Verne.

En su ensayo *Nautilus et Bateau Ivre* Roland Barthes los contrapone como absolutamente

contrarios:

«El objeto verdaderamente contrario al Nautilus, de Verne, es el barco ebrio de Rimbaud, el barco que dice “yo” y, liberado de su concavidad, puede hacer pasar al hombre de un psicoanálisis de la caverna a una poética verdadera de la exploración».

Pero Barthes olvida que ese *Nautilus*, esa «*caverna adorable*» que sirve de vehículo a «*la exploración de la clausura*», se transformará en un barco ebrio cuando sea succionado por el maelstrom. Pues toda la obra verniana es una tela de araña de recurrencias, ya sea en forma de variaciones, ya de antítesis, de un libro a otro. Por eso, poco después, Verne lanzará al mar otro barco ebrio, la antítesis del *Nautilus*, la balsa del *Chancellor*, en el relato más sombrío y terrible que haya sido ofrecido nunca al público juvenil, ése al que Verne estaba encadenado por contrato. En este sombrío relato, el lector familiarizado con el surrealismo hallará algunas descripciones que podrían figurar en una antología literaria de este movimiento. El lector familiarizado con Rimbaud, y en particular aquél por cuya memoria navegue intacto ese soberano poema del barco ebrio, quedará estupefacto ante esta resonancia de voces y de ecos, de vértigos del abismo:

«¡Oh, que mi quilla estalle! ¡Oh, que yo vaya al mar!».

(Rimbaud) y:

«¡Que se separen de una vez estas planchas! ¡Que nos sepulte el océano!».

(Verne).

¡Y qué decir de los ecos, concomitancias y correspondencias de Víctor Hugo, Baudelaire, McPherson el falso Osian, Poe, Byron, Coleridge, Hoffman, Novalis, etc, que retumban a lo largo de los *Viajes Extraordinarios*! Ecos insospechables en un-autor-de-novelas-de-aventuras-educativas-y-recreativas-para-niños. Pero insospechables sólo para quien, ya adulto, no haya regresado a la lectura de un autor que, incluso en una obra menor como es *Clovis Dardentor*, abre una galería en un famoso poema de Baudelaire para escribir cosas como ésta:

«... No, lo desconocido, de lo que yo apenas me preocupo, es la X de la existencia, es ese secreto del destino que, en los tiempos antiguos, los hombres grababan sobre la piel de la cabra Amaltea, es lo que está escrito en los grandes libros de allá *arriba y que ni las mejores lentes nos permiten leer, es la urna en la que están depositados los boletos de la vida que saca la mano del azar*».

Ideas y palabras insospechables para quien no sepa que esta obra laberíntica contiene numerosas claves cifradas, que es un inmenso baile de máscaras en el que bajo la forma ingenua del relato de aventuras y tras una serie de «*astucias, de trucos, de procedimientos, de artificios literarios*», como solapadamente confesó el mismo Verne en una de sus últimas novelas, se ocultan audacias prohibidas, tormentas íntimas del autor, ideas tenebrosas, que solicitan una lectura «subterránea». Es la respuesta disimulada del autor a la fascinación que sobre él ejercieron las cosas secretas y malditas, lo que le lleva a impartir esas muy curiosas «*Lecciones de abismo*» en *Viaje al centro de la Tierra*, que se repiten, en otra variación del tema, en esta obra y que no quedarán exorcizadas con las palabras de Aronnax:

«... a la pregunta planteada por el Eclesiastés, hace seis mil años: “¿Quién ha podido sondear jamás las profundidades del abismo?”, dos hombres entre todos los hombres tienen el derecho de responder ahora. El capitán Nemo y yo».

## Capítulo XII

### La triste ley natural

Verne continúa trabajando infatigablemente, debiendo sobreponerse a una crisis de reumatismo que le hace escribir a su padre: «Sufro de este reumatismo que tú tan bien conoces: desde la nuca hasta los riñones, sin perdonar los brazos. Es de familia. Pienso que debemos tener un antepasado que se ganó estos reumas como salteador de caminos... Debieron desconjuntarlo, pero él se vengó en nosotros. Así se paga por los demás. La ley natural es una triste ley. La ley civil también, mi querido padre. Me parece que hay en ella una laguna lamentable por lo que se refiere a los derechos respectivos de los padres y los hijos. Así, ha olvidado completamente prescribir que los padres deberían obedecer a sus hijos en ciertas ocasiones. Por ello, te ordenamos que vayas a tomar las aguas. Tú rehúsas obedecer y no hay medio de obligarte. Y se habla del código civil. Los salvajes son más civilizados. Tratan con autoridad a sus padres y madres. Cierto es que lo hacen a bastonazos, pero el principio no está por ello menos establecido. Bromas aparte...».

Michel Moré se pregunta si bajo la apariencia bromista a que Verne suele recurrir para deslizar cosas muy serias, no habrá introducido en esta carta la ecuación «triste ley natural = triste padre natural», acompañada de una subrepticia idea de venganza.

Esta carta, que debe situarse hacia 1868-69 (solía omitir la fecha) fue escrita en una época en la que Jules mantenía relaciones casi filiales (Hetzl le llama con frecuencia «hijo mío», como Lord Glenarvan a Robert Grant) con Hetzel, en quien veía un «padre espiritual», mientras que cada día se profundizaban más sus diferencias con su padre en el plano religioso. Jean-Jules Verne, sin embargo, dice que éste era el único plano «en el que puede notarse un ligero desacuerdo».

Esta afirmación no es convincente. El desacuerdo en este plano no podía ser ligero, cuando se sabe el valor totalizante que Pierre Verne confería a la religiosidad, a la que condicionaba todo en su vida. Por ejemplo, que Jules no practicara la religión no era grano de anís para Pierre Verne.

Pero Jean-Jules Verne matiza algo su anterior afirmación al decir a renglón seguido: «La distancia entre el misticismo paternal y la tibieza del hijo se hubiese acusado más fuertemente, quizá, si Pierre hubiese vivido más largo tiempo».

Este conflicto, que, como veremos, recubría otros más hondos, nos es indirectamente explicitado por Jules en una carta a Hetzel, en la que le comunica el fracaso de sus gestiones ante su padre para que invirtiera dinero en la editorial de Hetzel, que se hallaba en dificultades financieras:

«En el fondo de esta vacilación, yo sospecho una razón que mi padre no me da abiertamente. Es un hombre extremadamente piadoso y absolutamente católico por convicción razonada, y en el sentido más absoluto. Ahora bien, los libros que usted publica no son libros católicos; cristianos, no diré que no, y aun tiene algunos, y de los mejores, de enorme éxito, que no tienen nada en común con el catolicismo. Estoy persuadido de que mi padre se sentiría muy sinceramente turbado por esta idea, y aunque no lo diga, yo lo siento».

Esta y otras cartas a Hetzel abundan en expresiones de apasionado afecto que se echan de menos en las cartas al padre «natural». Tras comunicar la negativa del padre, Jules lamentaba no poder acudir él mismo en ayuda de la editorial, y Moré ve en ello una prueba de que se situaba en el campo de Hetzel y no en el de su padre.

Pero la prueba decisiva de la influencia «paternal» de Hetzel sobre Jules —a la vez que de las dificultades matrimoniales de éste— nos la da una carta muy confidencial de Honorine. Ésta se dirige a Hetzel en solicitud de ayuda, y no a Pierre Verne, mucho más próximo a ella.

«Esta mañana, su buena carta llegó para colmarnos de felicidad y para devolver quizá la alegría

a esta casa, pues no ignora usted que Jules está triste y en mal estado desde hace meses. ¿Le fatiga el trabajo? ¿O le es menos fácil? Ello es que parece desanimado. Y hace pesar sobre mí las consecuencias de su desánimo; noto que le cuesta ponerse a trabajar; apenas sentado, se levanta; se queja de este estado de cosas, y es a mí a quien se lo reprocha. ¿Qué hacer? ¿Qué decir? Lloro y me desespero. Cuando la vida hogareña le aburre y se le hace insostenible, toma su barco y se va no sé adónde. Usted que tantos esfuerzos hace para hacer de él un escritor distinguido, ¿cree que hay que abandonar la idea de hacer de él un marido pasable? Le pido perdón de abrirle así mi corazón; al comenzar esta carta yo quería simplemente darle las gracias, pero las grandes alegrías le hacen a una comunicativa. Quizás halle usted un remedio para sacarnos de esta posición tensa y aflictiva... Yo no sé si Jules le ha hablado alguna vez de estas cosas... Le ruego, pues, que guarde el mayor silencio si me escribe, ya sea para consolarme ya para darme consejos...

... En mi opinión, la mayor equivocación de Jules ha sido la de haber dejado París. Vive demasiado solo aquí, se halla a solas consigo mismo demasiado a menudo... Adiós, querido amigo, perdóneme y compadézcame, mi marido se me escapa de las manos, ayúdeme a retenerlo».

Ocupado en la redacción de la *Historia de los Grandes Viajes y Grandes Viajeros* y de *La ciudad flotante*, a su retiro de Crotoy le llegan tardía y fragmentariamente las noticias de la actualidad. El Segundo Imperio hace crisis. Acosado por la presión democrática, ha debido remozar su fachada dándole una ligera capa de pintura liberal.

En una carta de mayo de 1870 comenta el plebiscito organizado por el Emperador para sancionar sus reformas «liberales»:

«Un despacho nos anuncia cinco millones de síes contra un millón de noes... Va a haber una enorme mayoría. Aquí, en Crotoy, 285 sí, 10 no, 5 abstenciones. Pese a todo lo que se les ha dicho, han votado todos contra la República, ¡bonito pueblo!».

En febrero de 1870, Ferdinand de Lesseps, en la cúspide de la gloria por la reciente inauguración del canal de Suez, llevado de su entusiasmo por la obra de Verne había pedido para éste la condecoración de caballero de la Legión de Honor. Tan sólo faltaba para su concesión la firma del Emperador cuando, súbitamente, el 19 de julio, estalló la guerra.

Deseada y preparada por Bismarck que, consciente de la superioridad prusiana, veía en ella la posibilidad de reforzar la unidad nacional y de asentar la hegemonía prusiana en Europa, Napoleón III la aceptó e incluso la precipitó usando un pretexto de pura forma, por entender que la guerra constituía el único medio de diversión capaz de evitar la revolución.

La opinión, cuidadosamente condicionada por una furiosa propaganda nacionalista, acogió la declaración de guerra con exaltación. Tan sólo las organizaciones obreras y algunos sectores intelectuales se opusieron a una guerra declarada «por una cuestión de preponderancia o de dinastía».

Tal actitud era compartida por Verne. El hombre que pese a la repulsión que le causaba la violencia había exaltado la justicia del combate de los oprimidos, veía en esta guerra una guerra injusta por ambas partes. A uno de sus lectores que saludaba ardorosamente la guerra, le respondió en estos términos mordientes: «Yo nunca he tenido ganas de sacudir a los prusianos y menos aún de ser sacudido por ellos, lo que muy bien puede suceder. Convengamos que todos los combatientes valen lo mismo».

Tan sólo la brutalidad de los prusianos en un país vencido le haría abandonar esta imparcialidad.

Los desastres militares provocaron la caída del ministerio Ollivier. Uno de los últimos actos de este gabinete fue el de pasar a la firma de la Emperatriz Eugenia, que asumía la Regencia, la concesión de la condecoración a Jules Verne.

Esta distinción, tan preciada por la burguesía francesa, reservó a Pierre Verne uno de los más

hermosos días de su vida. Que los libros de su hijo estuvieran traducidos a todas las lenguas de Europa era ciertamente enorgullecedor, pero la Legión de Honor, ¡ah la Legión de Honor! Entusiasmado, usó todos sus argumentos para mover a Jules a ir a festejarlo a Nantes.

Ésta fue la última vez que padre e hijo se vieron.

Movilizado y afectado al servicio de guardacostas en Crotoy, al frente de algunos reservistas y con el *Saint-Michel*, un viejo cañón «tan inofensivo como un caniche» y varios fusiles anticuados por toda dotación para la defensa de la bahía del Somme, Verne pudo proseguir tranquilamente su labor, no sin haber tomado la precaución de instalar a los suyos en Amiens. «He alquilado para mi *quatuor* un pabellón en Amiens. Prefiero saberlos en una gran ciudad. Los prusianos han tomado la deplorable costumbre de incendiar y saquear campos y pueblos. Más vale que los niños no vean eso».

En medio de la guerra, escribe *Las aventuras de tres rusos y tres ingleses*, que describe una expedición científica para la medición de un arco de meridiano en el África austral, inspirándose en los recuerdos de Arago. En una obra tan ceñida a un argumento científico, Verne denuncia lo absurdo de la guerra en un pasaje cargado de ironía:

«Hemos cumplido en perfecta armonía, dijo el astrónomo británico a su colega, una obra que merecerá la estima de la Europa científica. Me permito añadir que de esta obra común ha resultado entre nosotros una inquebrantable amistad. Pero hasta que Sebastopol no haya caído en nuestras manos, estimo que debemos considerarnos de nuevo como enemigos.

—Yo iba a proponérselo, respondió sencillamente el astrónomo de Pulkovo».

«Ahora creo en la paz próxima —escribe Verne en una carta—. Si salimos de ésta con dos mil millones de indemnización y el desmantelamiento de los fuertes de Alsacia y Lorena, será salir bien librados. Luego tendremos la guerra civil, pero en comparación será poca cosa. Espero que se mantendrá a los guardias móviles por algún tiempo en París, y que fusilarán a los socialistas como a perros. La república no puede resistir más que a este precio y es el único gobierno que tiene el derecho de ser despiadado con los socialistas, pues es el único gobierno justo y legítimo».

Esta violenta declaración de Verne, en carta a su padre, hay que situarla en el contexto de 1870 para entenderla. Tal declaración nos revela los límites del progresismo de Jules Verne, y nos lo sitúa como lo que realmente era: un republicano burgués del 48, lleno de contradicciones, cuyo idealismo humanista retrocedía o se detenía ante el «orden social» en peligro, o se alojaba en el socialismo utópico cuando no en el individualismo libertario, tendencias ambas de pensamiento cuya etiología pequeñoburguesa ha sido frecuentemente puesta de relieve.

Esta declaración de Verne refleja la situación concreta de la burguesía francesa en 1870, para la que el verdadero enemigo no era el ejército prusiano, sino el proletariado, que hallaba sus destacamentos de vanguardia en la clase obrera parisién, pese a su muy insuficiente nivel de organización.

El gobierno de Defensa Nacional, en quien Verne veía «el único gobierno justo y legítimo», era el que había surgido el 4 de septiembre, dos días después de la capitulación de Sedán, tras la deposición del Imperio pronunciada, bajo la presión popular, por una Asamblea Nacional cuya asistencia se reducía a 15 diputados. Los componentes de ese gobierno «justo y legítimo» eran republicanos conservadores que se habían nombrado a sí mismos, en una loca carrera de velocidad para anticiparse a la constitución de un gobierno popular de resistencia. Muy pronto, dicho gobierno de defensa nacional demostraría que «los poseedores no tienen patria» y que la «defensa nacional» se identificaba con la de sus intereses de clase.

«Una victoria de París sobre el agresor prusiano —escribía Marx en *La guerra civil en Francia*— hubiera sido una victoria del obrero francés sobre el capitalista francés y sus parásitos de Estado. En este conflicto entre el deber nacional y el interés de clase, el gobierno de la Defensa Nacional no vaciló un instante: se constituyó en gobierno de la defección nacional».

Los hechos y los documentos demuestran abrumadoramente la verdad de tal aserción. El

propio general Trochu, presidente de ese gobierno, desnudaría la naturaleza del mismo, en su libro *La politique* (pág. 91), al afirmar: «El gobierno provisional ha impedido a la demagogia tomar la defensa de París y producir en toda Francia un inmenso vuelco social».

La violenta declaración de Verne está seguramente entroncada con la tentativa insurreccional del 31 de octubre, denunciada como «una traición interna» por el gobierno de la traición, cuyo proyecto de inminente capitulación fue desbaratado por el alzamiento. Verne fue quizá uno de los muchos que, ignorantes de los verdaderos objetivos del gobierno, compartieron este juicio ante la tentativa inoportuna que expresaba la voluntad popular de resistencia a ultranza, tentativa de la que Marx había tratado de disuadir a los líderes revolucionarios. En efecto, en la «Segunda comunicación del Consejo General de la Internacional sobre la guerra franco-prusiana». (Londres, 9 de septiembre de 1870), se decía: «Toda tentativa de derrocar al nuevo gobierno cuando el enemigo está casi a las puertas de París sería una locura desesperada. Los obreros franceses deben cumplir sus deberes de ciudadanos; pero al mismo tiempo no deben dejarse arrastrar por los recuerdos nacionales de 1792. Que con calma y resolución aprovechen la libertad republicana para proceder metódicamente a su propia organización de clase».

La guerra civil, que había sido pronosticada por Verne, se produce con el advenimiento de la Comuna.

La feroz represión desencadenada por la burguesía contra los insurrectos de la Comuna (17.000 muertos y 60.000 detenciones) no hallaría, en nuestro conocimiento, en el humanista Verne otra declaración que ésta: «Pero esto no es más que el comienzo de la Internacional que, vencida aún esta vez, nos devorará un día».

Jean-Jules Verne cree poder afirmar que tanto a Hetzel como a Verne «la Comuna les había indignado menos por las doctrinas de que era vehículo que por haber puesto en peligro a la República al crear el desorden», y cita en apoyo de esta afirmación las relaciones de ambos con numerosos *communards*, entre los que figuraban Pascal Grousset y Elíseo Reclus.

Mejor informados estamos, en cambio, de la preocupación de Verne por la situación material en que le sumieron las circunstancias. Cuatro volúmenes esperando tiempos mejores. Hetzel, arruinado. Todos sus ahorros, consumidos. Situación que le obligó durante algún tiempo a reanudar sus actividades en la Bolsa.

En este año triste de 1871 muere en París Henri Garcet, el generoso colaborador que había aplicado laboriosos cálculos matemáticos a los sueños de su primo.

Muerte que será seguida en breve, el 3 de noviembre, por la de Pierre Verne, en presencia de toda la familia, pero no de Jules, quien llega tan sólo para asistir al entierro.

No encontramos en ninguno de sus biógrafos alusión a la reacción que en Jules Verne produjera el acontecimiento. Tan sólo el propio Jules Verne aludirá a esta reacción muchos años después, en un texto sorprendente que no podía por menos de llamar poderosamente la atención de Marcel Moré, en el derrotero de su tesis sobre el conflicto con el padre. Dicho texto corresponde a una carta escrita tras la muerte de su madre, en 1886:

«Mi padre murió el primero; mi madre le ha sobrevivido quince años, y he aquí que ahora desaparece a su vez. Estas dos muertes me han apenado mucho, pero es el destino. Hay que perder a los que se quiere como a los que no se quiere. Sin embargo, tratemos de estar entre los que son amados cuando desaparezcamos a nuestra vez».

Moré, que ve en esta carta singular el resurgimiento de un resentimiento hacia el padre, conservado en el fondo del corazón, la comenta así: «¡Es el destino! La oración fúnebre bajo la pluma de un hijo es, hay que reconocerlo, un poco corta. Y parece raro, cuanto menos, que al evocar la muerte de sus padres este hijo sienta la necesidad de añadir, tras haber hecho una curiosa alusión a “los que no se quiere”, que es preferible estar “entre los que son amados”. Cuando once años después muera su hermano Paul, Jules lanzará ante uno de sus sobrinos un grito cuanto no más estremecido: «¡Yo no hubiera creído nunca poder sobrevivir a mi

hermano!».

Este texto singular que ilumina el conflicto con el padre halla su explicación complementaria en el agudo conflicto que en esa época oponía a su vez a Jules con su hijo Michel. Es a Michel a quien se refiere Verne al escribir «tratemos de estar entre los que son amados cuando desaparezcamos a nuestra vez». Conflicto éste abierto, no soterrado como el de Jules con su padre, y del que Moré no tenía información, aunque algo intuyera, por haber sido revelado por Jean-Jules Verne, hijo de Michel, catorce años después de la publicación de *Le très curieux Jules Verne*.

Es difícil establecer la cronología exacta de las obras de Verne, por no coincidir en muchas de ellas los años de su composición con los de su edición. Verne había hecho de su contrato con Hetzel un verdadero compromiso moral, y su capacidad de trabajo era tan grande que siempre estuvo adelantado sobre el programa que tal contrato estipulaba. Por otra parte, Verne llegó en muchas ocasiones a escribir tres obras diferentes a la vez, saltando de una otra, lo que le reprochó Hetzel alguna vez.

Así, en 1871, pese a las dificultades creadas por las *circunstancias, además de* Las aventuras de tres rusos y tres ingleses en el África austral, *escribeyy comienza la composición de* La vuelta al mundo en 80 días.

*El Chancellor* es una de las obras mejor escritas de Verne, con un realismo y una crueldad terribles que hacen pensar en Poe y en Villiers. Novela negra que asusta a Hetzel, quien, una vez más, recuerda a Verne el público al que está ligado.

«Le llevaré un volumen de un realismo espantoso. Se titula *Los naufragos del Chancellor*. Creo que la balsa de *La Medusa* no ha producido nada tan terrible. Creo sobre todo que tendrá un aire verídico, a menos que me equivoque», dice a Hetzel en una carta fechada el 15 de febrero de 1871. Y más adelante, en otra carta, sin fecha, escribe al mismo: «Yo había llevado eso hasta lo repugnante... Sé perfectamente que no puede quedar así. Lo que me importaba era sobre todo el desenlace, que es nuevo y que una singularidad única en todo el Océano me ha permitido imaginar, la de estos desgraciados devorados por la sed y navegando, sin saberlo, sobre un río de agua dulce en pleno mar. El resto se lo abandono».

Ignoramos la censura que pudo ejercer Hetzel sobre el manuscrito, pero tal como nos ha llegado, *El Chancellor* no cede en horror a las *Aventuras de Arthur Gordon Pym*, en las que parece estar directamente inspirado.

Sobre la trama, convencional en literatura, de un grupo de naufragos en una balsa, Jules Verne ha escrito, en un estilo directo, recortado, preciso y moderno, una obra de gran belleza literaria, que ha pasado bastante inadvertida por las razones ya reiteradamente expuestas de la catalogación de su autor en los ficheros de la memoria adulta como un autor para la juventud.

Sorprendente obra ésta para un público juvenil. La exploración del hombre en situación límite adelgaza aquí hasta su última extremidad la frontera entre los valores adquiridos y el instinto de conservación, en un clima de horror que el autor acentúa por su distanciamiento del relato.

Escrita en primera persona, en frases cortas y eficaces, están ausentes de aquí esos recursos estilísticos que en tantas obras nos hacen sentir a Verne un poco anticuado.

Se percibe en esta novela la impresión de que Verne quiso liberarse del público al que estaba encadenado, y este libro nos da la medida de las posibilidades de una obra que no se hubiera visto adscrita a tal condicionamiento.

*El país de las pieles* es otra gran novela que nos lleva nuevamente a las regiones hiperbóreas, a bordo de una isla flotante —un iceberg separado del continente por un terremoto—, una isla precaria condenada a su liquidación. Mobilis in Mobile, el tema general estructural de la obra verniana.

El autor reencuentra en esta obra la potencia de fascinación que en Hatteras le inspiraran las regiones árticas.

Novela escrita también, según el consejo de Poe, a partir del desenlace, de un desenlace sorprendente precedido de un *suspense* magníficamente logrado.

Esta obra aparecería en 1873. *El Chancellor*, en 1875.

Hetzel se da cuenta de que tan gran laboriosidad pone a ruda prueba las fuerzas físicas de su autor, y el 25 de septiembre de 1871 le modifica el contrato según Jean-Jules Verne, en estos términos: «En lugar de 3 volúmenes al año, el escritor entregará 2 y recibirá 1.000 francos al mes, o sea, 12.000 al año, en vez de 9.000. A cambio, el autor concede una prolongación de tres años para el derecho de uso de las ediciones no ilustradas, y ello sin retribución por los libros aparecidos o por aparecer, al prolongarse también por tres años el tratado. Excepcionalmente, la continuación de los *Grandes Viajes y Viajeros*, que debe tener aún dos volúmenes más, será entregada a razón de 3.000 francos el volumen».

El año 1872 es decisivo en la vida de Jules Verne. Es el año de su consagración definitiva con el gran éxito de *Veinte mil leguas de viaje submarino*, éxito refrendado con un premio de la Academia Francesa.

Es también el año en que se instala en Amiens, cediendo a los deseos de Honorine, cuyas dos hijas habían contraído noviazgo en esa ciudad durante la guerra.

A sus amigos, que no comprenden que vaya a recluirse en un marco tan provinciano, les responde: «A petición de mi mujer voy a instalarme en Amiens. Amiens está cerca de París, lo suficientemente cerca para que le llegue el reflejo, sin el ruido insoportable y la agitación estéril. Y para decirlo todo, mi *Saint Michel* está anclado en Crotoy».

Pero cinco años más tarde, en una carta dirigida a Hetzel, dirá: «Usted sabe por qué, en parte, estoy en Amiens. La vida en París con una mujer tal como usted la conoce era imposible».

¿A qué podía referirse Verne al decir esto?

En todo caso, Verne alternó con mucha frecuencia sus escapadas a París y sus travesías, huyendo del hogar.

Amiens recibió a Verne con todos los honores. La burguesía ilustrada se apresuró a rendirle homenaje concediéndole un sillón en la Academia de Amiens, docta sociedad tan provinciana como solemne, ante la que el ilustre forastero leyó a manera de discurso de recepción su comedia sobre Leonardo y la Gioconda, desempolvada para la ocasión.

En esos días de su instalación en Amiens llevaba ya muy avanzada la obra que a la celebridad ya adquirida añadiría la fortuna.



## Capítulo XIII

### La circunferencia de Phileas Fogg

Horloge, dieu sinistre, effrayant, impassible.

(CHARLES BAUDELAIRE - *L'horloge. Les fleurs du mal* - LXXXV).

Los *Viajes Extraordinarios* han surcado en todas direcciones el globo terráqueo, sembrándolo de una intrincada red de líneas e itinerarios. Líneas imaginarias, horizontales y verticales, terrestres y subterráneas, espaciales y submarinas, ecuatoriales y polares, boreales y australes, que han dejado en atlas y planisferios, en portulanos y en esferas armilares, la huella viva, en sobreimpresión, de un mapamundi animado, el indeleble tatuaje de la imaginación verniana.

Entre las 64 novelas que componen la serie de los *Viajes Extraordinarios* tan sólo dos de ellas trazan la línea completa de circunvalación del globo terráqueo. Por dispares y disímiles que sean *Los hijos del capitán Grant* y *La vuelta al mundo en ochenta días*, ambas obras se relacionan entre sí por los nexos de la simetría y la complementariedad que informan toda la cosmografía verniana. Al viaje lineal por el paralelo 37 del hemisferio austral que siguen los pasajeros del «Duncan», corresponde el descrito por Phileas Fogg en el hemisferio boreal a partir del paralelo 50, del que sólo se desvía por los imperativos del tiempo. Pues si en *Los hijos del capitán Grant* la coordenada fundamental es el *espacio*, trazado en la horizontal del paralelo 37, en *La vuelta al mundo en ochenta días* es el *tiempo*, expresado en la vertical de los meridianos.

Impelido por la prisa, la misma que agita a Lidenbrock, a Hatteras y a tantos otros héroes vernianos, Phileas Fogg, «*el hombre menos apresurado del mundo*», corre como aquellos tras su idea fija, en un derrotero tan imperturbable como el de los Grant, en un movimiento que marca la progresiva apropiación por el hombre del espacio y del tiempo a través de la línea más corta entre ambos: la velocidad.

Pues por trivial que sea aquí el móvil del viaje —una simple apuesta— *La vuelta al mundo en ochenta días* no se sustrae al tema básico y general de los *Viajes Extraordinarios*: la conquista y el dominio de la naturaleza por la industria, de la que el tren y el barco de vapor son aquí los principales exponentes. Tema fundamentalmente sansimoniano en el que halla su origen ideológico la obra de Verne<sup>[51]</sup> y que de una a otra novela se expresa a través de tres mediaciones: el viaje, la sabiduría científico-técnica y la colonización.

Tres formas convergentes de apropiación del mundo, que sirven también de soportes a los fines didácticos impuestos a la obra de Verne por su editor, Jules Hetzel.

De esas tres mediaciones es la del viaje la privilegiada en esta obra. Pero no se trata aquí de un viaje de exploración sino de un viaje de medición de la Tierra, en el que el metro utilizado es el tiempo, y el instrumento un reloj viviente: Phileas Fogg. Pues más allá de la anécdota argumental, de la apuesta trivial, el objetivo del viaje es la demostración de la abolición de la distancia («*La distancia no existe*» había declarado Michel Ardan en *De la Tierra a la Luna*), de la domesticación del espacio, de la rendición de la geografía a la medida del hombre. Manifestación de poder que se acompaña, como lo demuestra el desenlace de la aventura, de una victoria pírrica: en su lucha contra el tiempo, el héroe consigue ganar... un tiempo ilusorio, un tiempo imaginario.

Ya ha quedado señalado como una constante en la obra de Verne el hecho singular de que el progreso se acompañe siempre de una manifestación de regresión, de que todo movimiento hacia el futuro provoque, en una u otra forma, una eclosión o resurgencia del pasado. Esta regresión se revela en muchas novelas de Verne ya sea mediante la forma transparente de la enunciación de los antecedentes de la aventura —o en el saber acumulado, previo, que la condiciona y determina, así como en la ignorancia que reviste la forma de un enigma cifrado— ya sea en la trayectoria mítico-simbólica del héroe, que repite otras huellas, otros pasos, otros caminos, los de Ulises, Telémaco, Orfeo...

El carácter humorístico y la estructura y ritmo narrativos que a *La vuelta al mundo en ochenta días* impone su nudo argumental hacen que esta novela carezca de esa riqueza simbólica tan desbordante en otros *Viajes Extraordinarios*. En esta novela, las manifestaciones de regresión se presentan bajo la forma trivial y transparente de la sustitución del tren —máximo exponente en la época de modernidad y de progreso y privilegiado tema sansimoniano de la conquista y colonización de la naturaleza— por el elefante y el trineo. Pero también, y de modo mucho más sutil, bajo la forma de la *circularidad del tiempo*. Esta concepción verniana del tiempo, que denuncia la pervivencia en su pensamiento de una mentalidad arcaica, insospechable para quienes superficialmente ven únicamente en él un profeta del futuro, llegará a cristalizar en la idea del eterno retorno (en *El eterno Adán*), cuyo origen se halla en las más remotas creencias palingenésicas. Para Verne, el tiempo es tan circular como el espacio, como las esferas del reloj y de la Tierra.

Phileas Fogg no viaja, describe una circunferencia. Y desde el momento mismo de su partida, la historia de su viaje es ya la historia de un retorno, de una circunferencia, la figura cíclica de un tiempo y un espacio cerrados sobre sí mismos.

*La vuelta al mundo en ochenta días* halla su origen en el cuento de Edgar Allan Poe titulado *Tres domingos en una semana*. El magnífico desenlace de la aventura de Phileas Fogg —quizás la mejor ilustración que pueda hallarse en toda la literatura de ese recurso que hoy se conoce bajo el nombre de «suspense»— está inspirado en ese relato de Poe.

Poe vuelve a manifestar su influencia en Verne, como lo hace con *La incomparable aventura de un tal Hans Pfaall* en *Cinco semanas en globo*, con *El escarabajo de oro* en *Viaje al centro de la Tierra* y, sobre todo, en *La Jangada*, con *El diablo en el campanario*, en *El doctor Ox*, con *Un descenso al maelstrom* en el desenlace de *Veinte mil leguas de viaje submarino*, con *Narración de Arthur Gordon Pym*, en *El Chancellor*, sin olvidar la continuación de esa misma obra con *La esfinge de los hielos*. Pero esta influencia no es únicamente temática, ni se limita tan sólo a la creación de personajes ni a la sensibilidad ante la naturaleza, sino que se extiende también a la composición técnica. En efecto, Verne aplica en muchas de sus obras el ya citado famoso imperativo categórico de Poe.

En *La vuelta al mundo en ochenta días*, la aplicación de este axioma por Verne es doblemente literal, por cuanto que es el magnífico desenlace, inspirado como decíamos en un relato de Poe, el que preside la concepción y el desarrollo de la aventura.

Al igual que en el relato de Poe, es una boda la que oficia de *Deus ex machina*. Antes de abandonar a Poe, señalemos la importancia temática del reloj en su obra, al igual que en la de Hoffmann, otro autor que ejerció una acusada influencia en Verne, sobre todo en *Maestro Zacarías* y en *El Castillo de los Cárpatos*.

En su romántica, inventiva y escamoteadora biografía del novelista —teñida toda ella de un molesto tono hagiográfico— Margueritte Allotte de la Füye dice que Verne halló la inspiración de *Le tour du monde en quatre-vingts jours* en un folleto turístico de la Agencia Cook, que demostraba que

«gracias a la velocidad de los nuevos medios de locomoción y a la concordancia de los horarios internacionales, un periplo completo alrededor de nuestro esferoide no es más que una excursión de vacaciones, un simple paseo de tres meses como máximo»<sup>[52]</sup>.

En su biografía desbordante de lirismo, de admirativas mayúsculas y de imprecisión, Bernard Frank transforma el folleto turístico en un cartel de la Agencia Cook que representaba a «un viajero, con traje a cuadros, quien, con aire flemático, llevaba una maleta adornada de etiquetas de todas las compañías de transporte y de los grandes hoteles del mundo»<sup>[53]</sup>.

René Escaich<sup>[54]</sup> ha hallado la verdadera partida de nacimiento de *La vuelta al mundo en ochenta días* en un artículo publicado en 1870 en *Le Magasin Pittoresque*, que decía así:

«Gracias a la horadación del istmo de Suez, es posible ahora, partiendo de París, dar la vuelta al mundo en menos de tres meses. El servicio para este viaje circular no ha de tardar en ser organizado. He aquí el

itinerario, cuya duración podría ser incluso más breve:

De París a Port-Said, cabecera del canal de Suez, por ferrocarril y barco de vapor	6 días
De Port-Said a Bombay, por barco de vapor	14 días
De Bombay a Calcuta, por tren	3 días
De Calcuta a Hong-Kong, por barco de vapor	12 días
De Hong-Kong a Yedo, por barco de vapor	6 días
De Yedo a las Islas Sandwich, por barco de vapor	14 días
De las Islas Sandwich a San Francisco por barco de vapor	7 días
De San Francisco a Nueva York por el ferrocarril del Pacífico, ya acabado	7 días
De Nueva York a París	11 días
Total	80 días

La comparación con el itinerario seguido por Phileas Fogg muestra que las modificaciones son mínimas, las requeridas únicamente por el hecho de que sea Londres y no París el punto de partida.

La interrupción del «Great Peninsular Railway» en la India es un artificio novelesco<sup>[55]</sup>, ya que el tendido de ese ferrocarril había sido acabado el 7 de marzo de 1870, dos años antes del viaje de Phileas Fogg, que el autor data en noviembre de 1872. Más reciente era la inauguración del túnel del Monte Cenis, entre Francia e Italia, que había tenido efecto en septiembre de 1871. Las del Union Pacific y Canal de Suez databan respectivamente, como es sabido, de mayo y noviembre de 1869.

El recordatorio de estas fechas tiene por fin llamar la atención sobre la modernidad o, mejor, actualidad, en la época, del viaje de Phileas Fogg. Ello explica que algunos pasajes de la obra, como el de la minuciosa descripción del Union Pacific, se conviertan en verdaderos reportajes. Esa modernidad constituye una de las claves del éxito inmenso e inmediato alcanzado por esta obra desde la publicación de sus primeros capítulos, en folletón, en *Le Temps* (1873). Phileas Fogg consiguió aumentar prodigiosamente la tirada del muy serio diario parisién. Allotte de la Füye dice que los corresponsales extranjeros debían cablegrafiar diariamente a sus periódicos las vicisitudes de los viajeros, como si se tratara de un reportaje auténtico, y que la apuesta del Reform-Club provocó una oleada de apuestas reales entre los lectores *de Le Temps*. Reacciones similares a las suscitadas unos años antes por la publicación en folletón de la novela *De la Tierra a la Luna, trayecto directo en 97 horas y 20 minutos*.

En un tiempo en el que es posible dar la vuelta al mundo en unas horas a velocidades supersónicas, en un tiempo en el que los viajes se han convertido en una mera forma de desplazamiento, en un tiempo en el que la información ha acabado con el exotismo y en el que lo que de él subsiste se nos sirve en conserva y a domicilio, hay que hacer un casi imposible esfuerzo de imaginación para poder comprender el entusiasmo suscitado por una empresa como ésta de dar la vuelta al mundo en el mínimo tiempo posible. Para reforzar la imaginación, hay que asomarse a la geografía de la época:

«Esta Tierra, en otro tiempo inconmensurable y que parece ir encogiéndose a medida que vamos tomando posesión de ella... La superficie misma en la que vivimos no nos es aun enteramente conocida. Los dos polos están aún protegidos del hombre por sus caparazones de hielo y de nieve... En Asia, en África, en Australia, hay vastas regiones sobre las que no se ha posado aún el pie del hombre... Cuando se estudia detenidamente la superficie de la Tierra, asombra comprobar que la parte bien conocida es aún la menos extensa y que hay inmensas zonas de Asia, de América, de Australia y, sobre todo, de África, de las

que apenas podemos trazar un esbozo aproximado... Pero cada año, cada día incluso, va reduciéndose la extensión de lo desconocido; un verdadero ejército de exploradores surca las partes mal conocidas de la Tierra, afrontando el hambre, la sed, las enfermedades, el frío y el calor y la muerte para recoger un poco de saber nuevo... Antes de que acabe el siglo, la casi totalidad de la Tierra deberá ser conocida. Nunca la geografía ha presentado un interés tan grande como en el momento en que vivimos».

Este texto, extraído de un atlas publicado por Hachette en 1890, permite comprender a la vez que las razones de la génesis de los *Viajes Extraordinarios* (ya hemos dicho que era una literatura en busca de autor) la sensibilidad del público, en la segunda mitad del siglo XIX, a la apasionante aventura del conocimiento de la Tierra.

Entre los franceses de hoy es tema proverbial de conversación y de humor su ignorancia de la geografía. La imaginación moderna ha tomado otros derroteros. Hoy sería impensable un éxito popular de una revista geográfica como el conocido el siglo pasado por *Le Tour au Monde*, revista que, dirigida por el sansimoniano Edouard Charton, publicaba amplias y originales relaciones de viaje de los exploradores y actualizaciones geográficas y trabajos de antropología y de etnografía, con magníficos grabados de un gran equipo de dibujantes, entre los que figuraban Riou y de Neuville, dos de los habituales ilustradores de Verne. El último citado es con Bennett el ilustrador de *La vuelta al mundo en ochenta días*.

El extraordinario desarrollo que en esos años conocieron las compañías de ferrocarriles y de navegación, como consecuencia del auge del capitalismo industrial y financiero, contribuyó también poderosamente a excitar el interés del público por la geografía y los medios de comunicación.

Con *La vuelta al mundo en ochenta días*, Verne hizo tomar conciencia a sus contemporáneos de que el mundo era ya treinta o cuarenta veces más pequeño que a principios de siglo. Y puso de moda los viajes alrededor del mundo.

Pero las condiciones del éxito no coinciden necesariamente con las razones del mismo. Lo que antecede podría explicar, a lo sumo, el inmediatamente alcanzado por la publicación de la obra, pero no su supervivencia. Que esta obra, la más popular y la más conocida de los *Viajes Extraordinarios*<sup>[56]</sup>—aun cuando esté lejos de ser la mejor, o, por decirlo de otro modo, se inscriba entre ellos como una obra mayor en tono menor— haya sobrevivido a las circunstancias que la determinaron, se debe a otras razones. Obvio sería destacar aquí entre esas razones, aparte de la maestría narrativa, la del humorismo en que se baña el relato de principio a fin. El «esprit boulevardier» invade aquí la novela, como lo hace en *De la Tierra a la Luna* con el personaje de Michel Ardan.

Pero no es menos obvio que la verdadera razón de la juventud inmarcescible de esta obra estriba en sus personajes, y sobre todo en el de Phileas Fogg.

¿Quién ha podido olvidar a Phileas Fogg?

Phileas Fogg... Un robot. Una máquina.

«Tan exacto como un cronómetro». «Era un cuerpo grave recorriendo una órbita en torno al Globo terrestre, según las leyes de la mecánica racional».

¿Cómo puede adquirir tal cuerpo, tanto relieve, dejar memoria tan imborrable un personaje que nos es descrito como una figura de cera, como un autómatas, como un reloj? Precisamente, por su opacidad (señalemos, al paso, que Fog significa niebla, en inglés).

Obsérvese como la descripción que de él nos hace el autor es siempre exterior, cómo en ningún momento nos asoma a los mecanismos íntimos de su maquinaria interna, y cómo su presentación nos es hecha en términos negativos: no era esto, no era lo otro...

Es esa opacidad la que le confiere un singular relieve. Lo dice claramente el autor:

«... y parecía tanto más misterioso cuanto que era muy silencioso. Su vida era, sin embargo, transparente, pero lo que hacía era tan matemáticamente idéntico siempre, que la imaginación, insatisfecha, buscaba más allá».

Por eso, y pese a manifestar en todas circunstancias una conducta práctica, Fogg nos

desasosiega. Phileas Fogg es una figura grotesca a la vez que fantástica, inquietante como un personaje de Hoffmann, en quien tiene su más lejana filiación.

¿Quién es Phileas Fogg? Sería extremadamente superficial ver en él una mera caricatura del inglés típico y tópico. Veamos, por ello, cual es la «filogénesis» de Phileas Fogg. Va a revelarse compleja, laberíntica, en una palabra, verniana.

Las variaciones que de una a otra novela se extienden como una tela de araña por los *Viajes Extraordinarios* no se limitan a los temas, sino que se extienden también a los personajes, ya sea como un desarrollo en uno de rasgos esbozados en otro, ya como una antítesis.

Phileas Fogg es una variante llevada a la perfección de ciertos rasgos de Barbicane y de Nicholl, los dos rivales del viaje a la Luna, que son caracterizados también como dos cronómetros, y del coronel Everest (*Tres rusos y tres ingleses en el África Austral*), cuya

«existencia estaba matemáticamente determinada hora por hora», con «todos los actos de su vida ajustados al cronómetro» y cuya «exactitud en todo no era menor que la de los astros en su paso por el meridiano».

Pero el antecedente más claro de Fogg es Pittonaccio, el diabólico personaje-gnomo de *Maestro Zacarías*, cuya cara es una esfera, que tiene un péndulo por corazón y una andadura circular. Como Pittonaccio, Fogg es un reloj rodeado de relojes por todas partes, con un cordón umbilical que le une a los relojes de su casa y del Reform-Club. Ya he señalado las profundas afinidades y correspondencias psicológicas e intelectuales existentes entre Verne y Leonardo de Vinci. Esta «consanguinidad» espiritual es la que indujo a Verne a escribir, a sus 23 años de edad, es decir, en 1851, una comedia en verso y en un acto bajo el título de *Leonardo de Vinci*, que cambiaría más tarde por el de *Monna Lisa*<sup>[57]</sup>\*.

La actitud de Phileas Fogg ante Aouda es la misma que la de Leonardo, en la comedia, ante el amor que por él siente la Gioconda. Verne dice de Leonardo

«que no está hecho para amar como es debido... ¿Es un hombre de carne y hueso o es un hombre de hielo?... Pero, entre nosotros, si es incapaz de amar... «¡Si yo tuviera tiempo, cómo la amaría!», dice Leonardo, al igual que Fogg, a la exclamación de Cromarthy —«¡Pero si es usted un hombre de corazón!»— dará la famosa respuesta: «A veces. Cuando tengo tiempo».

Las profundas afinidades psicológicas entre Leonardo y Verne parecen tener por causa el soterrado conflicto con el padre que ambos protagonizaron por diferentes motivos. En Phileas Fogg este conflicto halla una de sus muchas expresiones disimuladas. Fogg es una caricatura de la manía implacable por la exactitud que tenía Pierre Verne, quien, recuérdese, a su rígido y absoluto catolicismo añadía la religión de la puntualidad. En el jardín de la casa familiar de Chantenay, en Nantes, un catalejo montado sobre un trípode estaba permanentemente enfocado sobre el reloj de la torre de un monasterio vecino. Y ese reloj regía la vida familiar, como la rigidez y severidad de Pierre Verne planeaban sobre la fantasía de su hijo. Quien hizo del rencor una segunda memoria, imborrable, a juzgar por su obra.

A la transposición caricaturesca se añade aquí una más profunda. La absoluta y castradora autoridad del padre, que, como en el caso de Kafka pesó sobre Verne, aun cuando en éste las consecuencias fueron menos dramáticas, se manifiesta en la aplastante superioridad de Phileas Fogg —que se traduce en su imperturbabilidad, en su invulnerabilidad— sobre los que le rodean.

«Por encima de ellos, Phileas Fogg planeaba en su majestuosa indiferencia. Realizaba racionalmente su órbita alrededor del mundo, sin preocuparse de los asteroides que gravitaban en torno suyo».

Esta superioridad se verá humillada, al final, con la salvación de Fogg por sus «asteroides» y con la comprobación de que su calendario autárquico es tributario del de los demás. Fogg recibe la luz de sus asteroides, al igual que Pierre Verne la recibiría de la gloria literaria de su hijo, a cuya doble vocación, la marinería, primero, y la literatura, después, se había opuesto.

Para Verne, el tema del hombre-reloj significó desde su infancia el rigor de un padre que carecía totalmente de fantasía. Por ello, todos los hombres-reloj que circulan por los *Viajes*

*Extraordinarios* tienen su contraposición simétrica en la amplia galería de personajes fantasiosos, espontáneos, llenos de vitalidad, entre los que Passepartout<sup>[58]</sup> y Michel Ardan se destacan con particular vigor.

Passepartout es, además, un ex artista circense, oficio que siempre fascinó a Verne como la imagen más libre de la libertad (léase *César Cascabel*, *Mathias Sandorff*, con Cap Matifou y Pointe Pescade, etc.), pasión identificada en él con el viaje como signos de ruptura, y que le llevó a crear y dirigir el Circo de Amiens, que todavía existe.

Passepartout es, pues, como todos los héroes de Verne, un personaje funcional, entendiendo por tal el que representa y asume una función, lo que excluye toda profundización psicológica.

Pero volvamos a Phileas Fogg para completar su compleja filiación, que ahora va a tomar un sesgo inesperado, sorprendente, con una interpretación que no excluye las precedentes sino que las integra en el laberinto.

Claire Eliane Engels ve en Phileas Fogg un hijo natural de Lord Byron, llamado Philellas Fogg, que, según ella, dio la vuelta al mundo en 1872. Ésta es la escueta noticia, indirecta para mí pues no he podido leer el artículo en que la expone y del que tengo únicamente la referencia (*Arts et Lettres*, 13 de agosto de 1958). Pero aun sin conocer ese artículo, cabe admitir la plausibilidad de su afirmación, pues desde la primera página, Verne, con una malicia habitual en él, habla del parecido de Phileas Fogg con Lord Byron. Sorprende, sin embargo, que Verne haya asumido el riesgo de mantener ese nombre sin más modificación que la supresión de la letra ll, cuando su costumbre era la de disimular un nombre real bajo un anagrama (caso Nadar-Ardan) o bajo un nombre alusivo. Tal vez no pudo decidirse a sacrificarlo por las significaciones que ya hemos visto en el nombre de su personaje.

Esta noticia arroja un poco más de luz sobre la atracción que Verne sentía por las cosas secretas y malditas y sobre su gusto por la mixtificación, que le llevó a sembrar profusamente sus obras de claves secretas, de símbolos turbadores e ideas tenebrosas, bajo la apariencia inocente de un discurso destinado a educar a la juventud.

Ahora tenemos una prueba más de esta corriente subterránea que fluye a lo largo de los *Viajes Extraordinarios*. Con Aouda. Aouda justifica su nombre por su nacionalidad. En efecto, Aouda es el nombre de una región y de un antiguo reino de la India. Pero la identificación de Phileas Fogg con el hijo natural de Byron, *Philellas* Fogg, nos lleva inevitablemente a ver en Aouda una hábil y clara transposición —según un procedimiento muy verniano— del nombre de Adda, la hija de Byron. Con lo que las bodas de Phileas Fogg y Aouda hacen resurgir el drama del incesto vivido por el autor de *Childe Harold* con su hermana. Y así este viaje es también un viaje a los infiernos.

Otros rasgos que refuerzan la plausibilidad de esta identificación complementaria son los de la excentricidad y prodigalidad del *gentleman* del Reform-Club, que recuerdan las de Lord Byron y sus padres. El misterio que envuelve a Phileas Fogg podría hallar su explicación en esta filiación.

Este extraordinario viaje, hecho posible por la fortuna de Phileas Fogg —«L'argent est un bon passe-partout» es una frase hecha— dio a Verne la posibilidad de viajar a bordo de los dos yates que en poco tiempo compró sucesivamente, gracias a la fortuna que le deparó la adaptación a la escena de *La vuelta al mundo en ochenta días*, hecha en colaboración con D'Ennery. Estrenada el 7 de noviembre de 1874, en el Teatro de la Porte-Saint-Martin, la pieza conoció un éxito sin precedentes, que se ha prolongado durante medio siglo en las reposiciones dadas en el Teatro Châtelet, en alternancia con *Michel Strogoff*.

El éxito de la versión escénica se debió sobre todo a una escenografía revolucionaria. Por vez primera, los espectadores parisienses pudieron ver en escena una locomotora movida por una caldera de vapor, echando torrentes de humo, con el espectacular asalto de los siux, así como también un naufragio provocado por una horrisona explosión que llenaba la escena de humo.

«Jamás —decía un crítico al día siguiente—, se había alcanzado en el teatro ese grado de precisión en el horror».

Para Verne, a quien el éxito de su producción novelesca sólo interesaba «platónicamente» desde el punto de vista crematístico, por hallarse ligado a Jules Fletzel por una serie de contratos «a forfait» que hacían de él una especie de asalariado mensual, el éxito de la adaptación escénica de esta obra significó la fortuna. Y ello pese a que, en un rasgo de generosidad a lo Phileas Fogg, abandonó la mitad de sus derechos —que eran del 50 por 100, puesto que D'Ennery se llevaba el resto— a un tal Cadol, que había hecho una primera adaptación rechazada por todos los teatros. Aunque de la adaptación de Cadol no quedara nada en la que fue llevada a la escena, él y sus descendientes se enriquecieron con ese 25 por 100 concedido, por hastío y magnanidad, por Verne. A Hetzel que, escandalizado, le reprochó tanta generosidad, respondió Verne: «¡Bah! Esa cuarta parte de la que se burla usted es todavía muy interesante».

Jules Hetzel estaba mal situado para reprochar a Verne su desinterés. Los estados de cuentas entre el editor y el escritor que ha publicado Charles-Noel Martin, en su obra citada, han revelado la increíble explotación a que Hetzel sometió a Verne. En cuarenta años de trabajo titánico, Verne ganó el equivalente actual de unos 56 millones de pesetas con sus novelas, en tanto que Hetzel realizó unos beneficios de 280 millones de pesetas en el mismo período. La lectura de los sucesivos contratos entre ambos nos deja perplejos. Esta inicua explotación no impidió, sin embargo, que Verne sintiera durante toda su vida un afecto infinito por su editor. A los intereses de Hetzel sacrificó Verne la gran obra literaria virtual que late poderosamente en ese gran laberinto de los Viajes Extraordinarios.

## Capítulo XIV

### La isla misteriosa

¡Qué lejos ya los tiempos en que la compra de un viejo piano constituía un acontecimiento extraordinario! En este año de 1874, con los ingresos del espectáculo teatral que hacía correr a todo París hacia la Porte Saint-Martin, adquiere un fino velero, el *Saint Michel II*, destinado a travesías más largas que el primero.

Verne navegaba toaos los años de junio a octubre, reservando los demás meses a su tarea de galeote de la pluma.

A esta casa flotante añade otra más sólida, un soberbio hotel enclavado en el centro de Amiens, en el n.º 44 del actual bulevar Jules Verne, demasiado grande para el trío Verne (las dos hijas de Honorine habían contraído ya matrimonio).

En estos años, Verne sufre atrozmente del comportamiento de su hijo, que manifestaba un carácter profundamente perturbado. La permanente evasión del medio familiar en que vivía, mediante su trabajo, sus escapadas a París y sus travesías, había llevado a Verne, «el educador de la juventud», a desentenderse de la educación de su hijo, confiándola a la madre. La precaria salud de Michel, que constituyó siempre el tormento de los padres, influyó poderosamente en Honorine para no regatearle la concesión del menor capricho.

A los ocho años, el carácter perturbado de Michel planteaba tales dificultades que hubo que confiarlo a los métodos educativos de un internado especial. La severidad de estos métodos sólo consiguió exacerbar la rebeldía del niño hasta tal punto que hubo de recurrirse a la asistencia psiquiátrica, con resultados aún más desastrosos.

En medio de estas graves preocupaciones. Verne tiene aún humor para escribir un breve trabajo satírico, *Una ciudad ideal*, que leyó en la Academia local. Este trabajo está lleno de alusiones que hoy nos escapan, pero vale la pena mencionarlo por asomar en él la intuición de la música moderna: «Un álgebra sonora, el triunfo de las disonancias... ¡Pero es la música del porvenir!, exclamé. ¿Estoy, pues, fuera del presente? Así debía creerlo, pues al aproximarme a la pancarta en que rezaba la nomenclatura de las partituras, leí este título estremecedor: “Ensoñación en la menor sobre el cuadrado de la hipotenusa”.

Pero esta época es, sobre todo, la de *La isla misteriosa*.

La génesis de este libro confirma la verdad de la sentencia de Jean Rostand de que una obra maestra no se escribe nunca deliberadamente.

En efecto, si *La isla misteriosa* es la coronación del proyecto inicial de los *Viajes Extraordinarios*, y como tal está contenida y anunciada en los ya escritos, es muy probable que no hubiera surgido en la forma que conocemos de no haber rechazado airadamente Hetzel un manuscrito que Verne le había entregado con el título de *El tío Robinson*, inspirado en el *Robinson suizo* de Wyss. Hetzel no se equivocó al ver en esa novela, con la que Verne quiso aprovechar algún material inédito de su juventud, algo deleznable e indigno de su autor.

Tan merecedor de admiración es aquí el editor como el célebre autor, que encajó con toda modestia la filípica y devolvió el manuscrito al cajón. Pero no del todo.

Porque numerosos elementos del mismo pasarían a levantar el andamiaje de *La isla misteriosa*.

A las furiosas anotaciones con que Hetzel le había devuelto el manuscrito:

«¿Dónde está aquí la ciencia?... 82 páginas de texto y ni una invención que no hubiese hallado el último cretino... Es al principio cuando hay que seducir e interesar... Resuma todo vivamente, casi alegremente... Son todos lentos, ni uno vive. Sus personajes, en todos sus libros, son la vida misma, la energía misma... Éstos son un montón de seres lánguidos, ninguno es vivaz, vivo, ingenioso... Abandone a todos estos tipos y recomience con nuevos personajes», Verne, modesto, responde: «Estoy estudiando química».



Cyrus Smith había nacido ya en ese momento.

«Paso mi tiempo con profesores de química y en fábricas de productos químicos, en las que mis trajes han atrapado manchas de las que le pasaré la cuenta, pues *La isla misteriosa* será una novela química».

Lugar de confluencias, bóveda del edificio, *La isla misteriosa* cierra el ciclo de la primera, y la más grande, serie de los *Viajes Extraordinarios*.

Lugar de confluencias. Todos los temas, los mitos y los símbolos vernianos se organizan aquí en círculos concéntricos.

Lugar: una isla, y una isla volcánica, es decir, de existencia precaria, condenada a la catástrofe, escenario del cataclismo a que da lugar la revelación del secreto a los héroes. Ya veremos cómo ambos temas guardan una estrecha conexión.

La obsesión insular en Verne —a las islas geográficas que pululan en sus libros hay que añadir las artificiales o las simbolizadas por barcos, submarinos o ciudades extrañas— reviste la significación de un lugar privilegiado, maravilloso, inexplorado, marco de un secreto hacia el que el héroe es atraído violentamente y del que saldrá no menos violentamente.

La mayor parte de estas islas son tierras incógnitas, innominadas, exiliadas de los mapas, y por esta razón escogidas como refugio por los grandes solitarios disociados de la humanidad o arrojados a ellas por fuerzas incontrolables.

La trayectoria de los héroes en *La isla misteriosa* es la misma que la de los demás *Viajes Extraordinarios*. Sin embargo, aquí a diferencia de otros viajes, los héroes son impulsados por el azar, por el azar de los vientos y no por un mensaje inicial. La arribada de Cyrus Smith y de sus compañeros a la isla tiene por punto de partida su evasión de un campo de prisioneros, espejo de una sociedad injusta.

Desde el momento en que los naufragos del aire ponen pie en las costas de lo que no saben aún si es isla o masa continental, recomienza la aventura humana sobre la Tierra, la conquista de la misma y la lucha por la supervivencia.

Pero para que esto sea posible ha sido necesario que se manifieste una fuerza misteriosa en un acto providencial: la salvación de Cyrus Smith, el hombre *sapiens* del grupo que, como Prometeo, dará el fuego a sus compañeros. Una vez que ha «liberado» el fuego, el grupo recorre las sucesivas etapas emprendidas por la humanidad en su lucha por realizar las promesas de la naturaleza.

Pues la significación simbólica de la isla Lincoln es clara. La isla es la efigie de la Tierra, surgida en un principio del mar y a él destinada («el globo comenzó por él (el mar) y quién sabe si no terminará en él», había dicho Nemo) y eso explica la riqueza inverosímil —inverosimilitud deliberada, porque simbólica— de la isla en fauna, flora y minerales.

A diferencia de Robinson Crusoe, los naufragos de Verne carecen de todo utensilio y de todo bien. Carecen sobre todo de lo que le sobraba a Robinson: el tiempo. Está dicho muy explícitamente:

«Los héroes imaginarios de Daniel Defoe o de Wyss... no se hallaron nunca en una privación tan absoluta... En efecto, era por el comienzo por lo que los colonos iban a verse obligados a empezar. Ni siquiera poseían los utensilios para fabricar herramientas, ni siquiera se hallaban en las condiciones de la naturaleza que por tener tiempo economiza el esfuerzo. Les faltaba el tiempo...».

Esa diferencia con Robinson Crusoe acota exactamente la distancia entre ambas empresas, reflejo de dos momentos históricos diferentes de la ideología burguesa. Si la novela dieciochesca del mercantilista Defoe ha podido ser justamente caracterizada como un documento propagandístico del individualismo y de las virtudes burguesas y como una tentativa de legitimación *in vitro* de una constitución económica, mediante una ficticia demostración de sus orígenes, la novela decimonónica de Verne se manifiesta abiertamente

como una empresa de colonización. La burguesía triunfante de la segunda mitad del siglo XIX no cree ya necesitar la legitimación de sus orígenes y le basta el velo de la «civilización» para justificar sus empresas coloniales.

«... haremos de esta isla una pequeña América. Construiremos ciudades, ferrocarriles, telégrafos, y un buen día, cuando ya esté bien transformada, bien equipada, bien civilizada, se la ofreceremos al gobierno de la Unión. Sólo pido una cosa.

—¿Cuál? —preguntó el periodista.

—Que no nos consideremos como náufragos, sino como colonos venidos aquí para establecerse y colonizar».

En esas condiciones, los colonos se ven obligados a crearlo todo a partir de los recursos de la naturaleza, con las manos por único instrumento, es decir, a *reinventarlo* todo. Así, al igual que en *Robinson Crusoe* no se trata de un verdadero comienzo, ya que el presente y el porvenir están contenidos en el pasado, es decir en los conocimientos de Cyrus Smith, que constituyen una verdadera acumulación de «capital», la posesión de un *trabajo social* aún más valioso que el salvado del naufragio por el «solitario». Robinson.

Mezcla de «homo sapiens» y de «homo faber», «el ingeniero era para ellos un microcosmos, un compuesto de toda la ciencia y de toda la inteligencia humanas».

El hombre es un microcosmos en el macrocosmos de la naturaleza. Las relaciones de ambos no son hostiles sino armoniosas y complementarias. A través de la ciencia y de la industria, que aquí exploran el pasado con la reconstitución de las técnicas primitivas, el hombre logra actualizar la potencialidad de la naturaleza, arrancarle sus promesas.

«Amigos míos, esto es mineral de hierro; esto, una pirita; esto es arcilla; esto cal; eso, carbón. He aquí lo que nos da la naturaleza, he aquí su parte en el *trabajo común*».

Palabras que evocan irresistiblemente las de Marx:

«El trabajo es ante todo un fenómeno que une al hombre y a la naturaleza. Un fenómeno en el que el hombre acomoda, regula y controla el cambio de materia que hace con la naturaleza. Actúa frente a la materia natural como una fuerza natural. Al actuar sobre la naturaleza que está fuera de él, a través de este movimiento y al transformarla, transforma también su propia naturaleza».

Este texto podría haberlo escrito Verne en *La isla misteriosa*. Por su parte, las famosas arremetidas de Marx y Engels contra las robinsonadas de los teóricos de la economía política podrían haberse apoyado en parte en *La isla misteriosa*, prolongación y a la vez refutación del mito y del modelo creados por *Robinson Crusoe*.

Los prolonga, en efecto, al inscribirse *La isla misteriosa* —y sus variantes menores, como *Dos años de vacaciones*, *La escuela de los Robinsones*, etc— en la tradición didáctica establecida por el mito del robinsonismo, a partir, sobre todo, de Rousseau, que eligió la obra de Daniel Defoe como el único y obligado manual pedagógico de su *Emilio*. *La isla misteriosa* es también una lección de cosas.

«El lector —escribió Verne en una carta al coronel Hennebert— no pide sólo que se le instruya sino también que se le divierta, y cuando se quiere instruir hay que hacerlo sin que se note, de modo que si la instrucción no se desliza en la acción, se falla el objetivo».

Verne no sólo refuta y liquida el modelo del robinsonismo al adaptarlo a las condiciones de la modernidad, lo que se traduce en la sustitución del individuo solitario por una reducida, aunque incompleta, sociedad, cuya estructura jerárquica reproduce la de la sociedad de origen de los náufragos, sino que también «reduce a la nada» la empresa de sus propios héroes. Y esto último lo hace en dos momentos: cuando la isla se convierte en un decorado (con una presencia invisible entre bastidores que mueve los hilos de la acción) y cuando queda destruida por la explosión volcánica.

En realidad, la destrucción de la isla, y con ella la del ingente y penoso trabajo llevado a cabo por los colonos, devueltos a su condición inicial de náufragos, estaba ya inscrita y *anunciada* en esa anotación de «Les faltaba tiempo», que tanto les distanciaba de Robinson, así como en la ausencia de la mujer y consecuentemente de toda posibilidad de reproducción.

Extraños episodios, actos providenciales, han revelado desde el principio la existencia de un misterio en la isla. Una vez satisfechas las necesidades materiales más perentorias, el grupo no tendrá una preocupación mayor que la de disipar el misterio, que la de descubrir la faz de esa presencia invisible y tutelar, cuya sola existencia e intervención introduce una nueva dimensión y un cambio de perspectiva en la obra.

En efecto, con la manifestación visible de esa presencia tutelar, a través no ya de los enigmas iniciales sino de fenómenos tan inequívocos como la bala de plomo alojada en un animal, el frasco de sulfato de quinina, el falso mensaje de Ayrton, la escala, la hoguera-guía, el cajón con herramientas, armas, y libros, entre éstos la Biblia con el versículo de San Mateo marcado a modo de mensaje

—«porque cualquiera que pide, recibe; y el que busca, halla: y al que llama se le abrirá»—. todo cambia de sentido.

«La tentativa, tal como se había presentado al principio —escribe Macheray en su citado ensayo— queda falseada. La isla no es la naturaleza virgen, sino el lugar preparado de una experiencia o de una experimentación».

Y así los trabajos de los colonos se convierten, o cobran un sentido más profundo, en las *pruebas* de una búsqueda, de una iniciación o preparación a una segunda vida, y muy particularmente en lo que atañe al joven Harbert.

La interpretación del enigma que plantea a los colonos esa presencia invisible y tutelar es realizada por éstos en la doble clave de lo sobrenatural y de lo racional, según el grado de cultura o iniciación de sus miembros.

«¡El azar, Spilet! —Dice Cyrus Smith—. Yo no creo apenas en el azar, no más que en los misterios de este mundo. Hay una causa de todo lo inexplicable que está ocurriendo aquí, y esa causa yo la descubriré».

«... ¿Podría ser que nuestra isla fuese sobrenatural?»

—No, Pencroff, pero misteriosa, sí, eso es seguro —respondió el ingeniero—, a menos que pueda explicarnos lo que Spilet y yo no hemos podido comprender hasta ahora».

... «Si la intervención de un ser humano —dice Cyrus Smith— no es ya dudosa para nosotros, reconozco que tiene a su disposición medios de acción fuera de los que dispone la humanidad. Hay también en esto un misterio, pero si descubrimos al nombre, el misterio se desvelará también».

Un hombre, pues, pero

«un hombre dotado de un poder verdaderamente inexplicable y de algún modo sobrenatural».

Y el «profano». Pencroff:

«Daría uno de mis ojos por ver cara a cara a ese particular. Me parece que debe de ser magnífico, alto, fuerte, con una hermosa barba, cabellos como rayos, y que debe de estar reclinado sobre nubes, con una gran bola en la mano. —¡Eh Pencroff! —dijo Spilet— pero si es el retrato de Dios Padre lo que nos ha trazado».

Nemo no es Dios Padre, pero sí es la figura del padre sublime o padre espiritual, el predecesor, en contraposición a la figura del padre «natural» protagonizada por Cyrus Smith.

Son las cualidades casi sobrehumanas de Nemo las que le han permitido hacerse inexpugnable a la soledad, aunque confiese:

«Muero de haber creído que se podía vivir solo».

Esta recusación de la soledad, que ya a propósito del robinsonismo había mantenido Lady Glenarvan en *Los hijos del capitán Grant*

—«El hombre está hecho para la sociedad, no para el aislamiento. La soledad no puede engendrar más que desesperación»—.

halla su más patente expresión en Ayrton. Es Nemo quien empuja a los colonos a salvar a Ayrton —el hombre que había elegido la soledad en la isla del capitán Grant, como expiación de su pecado— de la animalidad. Ayrton se había rendido a la naturaleza, perdido el lenguaje, y regresado a la animalidad. El contraste con la humanidad del grupo de la isla Lincoln es claro, así como el que resulta de la progresiva humanización del mono «Jump» al contacto con los colonos. Ayrton es reconquistado para la humanidad por la sociedad de los Justos, pero su

reintegración a ella no se producirá sino progresivamente, tras sufrir nuevas pruebas y cuando haya rubricado su redención por la salvación del grupo.

La tesis es clara. La soledad conduce a la regresión, a la animalidad. Sólo las cualidades sobrehumanas de Nemo le han puesto a salvo de la caída. Pero no de la caída en la duda. Así, Nemo, cuando por unas horas, ya a orillas de la muerte, regresa al mundo de los hombres del que se había exiliado para siempre, tras recobrar su nombre, el del príncipe Dakkar, vencido en su lucha implacable contra los ingleses por la liberación de su patria, siente la necesidad de someterse al juicio de los hombres.

«Ahora que conoce usted mi vida, júzguela... ¿Qué piensan de mí, señores?... ¿He tenido razón o no?...

La respuesta de Cyrus Smith es un redoble fúnebre de tambor, que sepulta a Nemo, antes de que se hunda para siempre con su Nautilus, en el pasado:

«Capitán, su error ha sido el de creer que se podía resucitar el pasado, y ha luchado contra el progreso necesario».

Así se magnifica la «locura heroica» de la lucha anticolonialista del príncipe Dakkar, a la vez que se caracteriza de reaccionaria por oponerse al «progreso necesario» que es el colonialismo —o el colonismo, como se decía en la época— británico. Nemo, que parecía tan avanzado sobre la humanidad, es un hombre del pasado, un héroe romántico.

La desvelación del secreto de la isla y de la personalidad de Nemo está precedida de un mensaje que abre a los colonos las puertas del laberinto.

Que el hilo de Ariadna que guía al grupo por el laberinto hacia la revelación del misterio se materialice en el hilo del telégrafo es más significativo de lo que pueda parecer a primera vista. La obsesión de la electricidad en Verne, para quien es el alma del mundo, recubre y sublima su concepción fundamental del fuego como fuente de vida. La electricidad no es más que la forma depurada del fuego.

Y aquí cobra sentido esa extraordinaria profusión de volcanes que agita la obra verniana, el mito de Vulcano que se une estrechamente al mito insular. La vida es fuego, combustión.

Elemento de creación y destrucción incesantes, el fuego agita al mundo. Verne hace del fuego un elemento ya de destrucción, ya de salvación al abrir el umbral de salida del héroe. Es una erupción volcánica la que facilita al trío del *Viaje al centro de la Tierra* la salida; Paganel, el geógrafo que conoce los secretos de la Tierra, salva a sus compañeros provocando una erupción volcánica; Héctor Servadac y su grupo se mantienen en vida gracias al calor del volcán en actividad que transporta su cometa...

La concepción verniana del fuego, en sus múltiples formas, como fuente de vida, está claramente formulada en *La isla misteriosa*, en un pasaje que trata de la extinción de la vida por la del calor.

El frío es, pues, la forma que reviste la muerte. Y ahora comprendemos que lo que verdaderamente empujaba a Hatteras al polo, a ese punto supremo en el que confluyen todos los meridianos —el centro, pues, de la intemporalidad, de la muerte— era la fascinación de la muerte, el norte a que tendía la brújula de su espíritu exaltado.

Será también la inminencia de la erupción volcánica en la isla Lincoln lo que induzca a Nemo a revelarse, y con él, el secreto de la isla, salvando a la colonia antes de sepultarse con la isla y su *Nautilus*, en el cementerio marino.

## Capítulo XV

### Un exorcismo tenebroso

Vistas ya a grandes rasgos las principales coordenadas de un universo muy articulado, en el camino que nos queda por recorrer no nos detendremos sino en aquellas obras que revistan una significación muy particular. Pues la magnitud de la obra verneiana requeriría para su análisis circunstanciado un volumen de enormes proporciones, y eso excede nuestro propósito. Por otra parte, puede decirse que el primer ciclo, y el más poderoso, de la obra de Verne, concluye con *La isla misteriosa*. De 1863 a 1875 ha publicado catorce novelas, diez de las cuales pueden calificarse de obras maestras.

El período que va de 1875 a 1905, año de la muerte del autor, aun prolongando numerosos temas del primer ciclo, toma una orientación y un espíritu muy diferentes, que a partir de 1880 se insertarán en una visión pesimista y sombría de la realidad, insospechable en el optimista autor de *Cinco semanas en globo* y *De la Tierra a la Luna*.

Un cambio de signo se percibe ya en la preocupación nueva, aunque anunciada en la figura de Nemo, por la historia.

*Miguel Strogoff* es la primera de esta serie de novelas que se apoyan en la historia inmediata; en este caso, en la de la expansión zarista en Asia, con los conflictos entre Rusia y los emiratos de Bujara y Jiva, en el Asia central.

La documentación del autor sobre la geografía y la historia rusas, así como sobre los usos y costumbres de los rusos y los pueblos siberianos, era tan precisa que, sometida la novela al juicio de Turgueniev y del príncipe Orloff, éstos no hallaron la menor objeción que oponer sobre estos aspectos.

Sin embargo, Hetzel, cada día más prudente y atento a sus intereses comerciales, obligó a Verne a eliminar «todo cuanto pudiera atribuirse al zar actual o a su padre», así como a sustituir el título inicial de *El correo del zar* por el de *Miguel Strogoff*. Hetzel se mostraba inquieto, además, de las repercusiones que pudiera tener la publicación de la obra en momentos en que la diplomacia francesa intentaba una aproximación a Rusia, y por ello sugería al autor que se advirtiera al lector de que se trataba de una novela de imaginación (sic).

En varias cartas a Hetzel sobre este asunto se nota claramente la irritación de Verne, sólo refrenada por su cariño y respeto al editor.

*Miguel Strogoff* apareció en 1875 en Le Magasin d'Education y un año después en volumen. El éxito del libro fue fulgurante y preparó así el terreno a uno de los mayores éxitos teatrales de todos los tiempos. El de la adaptación a la escena, realizada en colaboración con D'Ennery, que sería estrenada en el Teatro Châtelet, el 17 de noviembre de 1880, con unos alardes escenográficos impresionantes. El clamoroso éxito de esta adaptación escénica, que puso a Rusia de moda en París y enriqueció a los fabricantes de gorros de astracán, se prolongaría durante cincuenta años (con sus reposiciones cada dos años en el Châtelet, en alternancia con *La vuelta al mundo en 80 días*) con llenos diarios.

*Héctor Servadac y sus aventuras a través del sistema solar* es la novela que Verne escribió inmediatamente tras *Miguel Strogoff*. La fantasía y la divulgación científica se amalgaman perfectamente en esta novela, cuya inverosimilitud es explicada por la hipótesis de un sueño.

El antisemitismo de Verne, expresado ya en una de sus novelas primerizas, *Martin Paz*, con la figura del judío Samuel, se hace aquí grosera y repugnantemente ostensible con el despiadado retrato que traza del usurero Isaac Hajabut. La ingeniosa parábola psicológica y científica de la balanza nos revela la filiación del personaje con Shylock. Pero no hallaremos en Hajabut ni un gramo de la humanidad y el sufrimiento que tanto nos emocionan en el personaje de Shakespeare.

Este reflejo del antisemitismo más convencional coincide con el nacimiento de la leyenda —y

tal vez esté determinado por ella— que hace de Verne un judío polaco, leyenda que ha sobrevivido tenazmente al escritor hasta fecha muy reciente.

Según sus biógrafos familiares, Verne recibió en 1875 una carta de Polonia de un tal Otsewicz, en la que éste le decía que era su hermano y que hacía treinta y seis años que no se veían. Esta carta fue seguida de otra dos meses más tarde, el 28 de noviembre de 1875, según Jean-Jules Verne, carta que precedería a la visita de un periodista polaco. Hay aquí una discordancia de fechas, porque la visita del periodista es situada por Allotte de la Fûye en mayo de 1875. Es Margueritte Allotte de la Fûye quien, en un texto que difiere algo del de Jean-Jules Verne, nos comunica el contenido de la entrevista mantenida por el periodista polaco con Verne:

«—Señor Verne, todo el mundo le cree francés, pero es inútil ocultármelo a mí. Yo sé, de fuente segura, quién es usted, y su existencia entera me es conocida. Usted es un judío polaco, nacido en Plock, cerca de Varsovia. Su nombre verdadero es Olschewitz, nombre derivado de Olscha, que en polaco tiene la misma significación que en francés el de Vergne o Verne. Es usted mismo quien ha traducido al francés su nombre. Hallándose en Roma, en 1861, abjuró usted de la religión hebraica, a fin de poder contraer matrimonio con una princesa polaca de gran fortuna. Su abjuración fue hecha en la congregación polaca, en Roma, de los padres resurreccionistas. Tuvo usted por confesor al padre Semenko. Habiéndose roto su noviazgo con la princesa Kryzanoska, el gobierno francés, por consejo de la Santa Sede, le ofreció un empleo en el Ministerio del Interior. Francia le compró su pluma y, desde entonces, jamás ha confesado usted sus orígenes israelitas.

—Se equivoca usted en algunos puntos, caballero, repuso Verne. Esa polaca se llamaba princesa Crac... ovitz. Yo la rapté, y nos fuimos a vivir a orillas del lago Lemán, adonde ella se tiró un día tras una violenta querrela amorosa. Éste es el eterno remordimiento de mi existencia. Pero, en cuanto a mis orígenes, silencio, por favor. Yo deseo pasar aquí por un cristiano completo...».

Allotte de la Fûye nos da a entender que Verne terminó su broma diciendo que deseaba pasar por un cristiano completo... de la cabeza a los pies pasando por el... prepucio.

Esta leyenda se ha prolongado, repito, hasta fecha muy reciente, a pesar de la publicación por el canónigo nantés, Durville, de todos los documentos que prueban incontestablemente la filiación bretona de Verne.

«Esta extraña aserción —dice Jean-Jules Verne— figura aún, me ha afirmado un profesor de inglés, en la Enciclopedia Británica. Es más, muy recientemente he recibido una carta de una americana que estaba persuadida de ser mi prima, ya que su abuelo llevaba el nombre de Olchevitz».

El vernólogo italiano Edmondo Marcucci ha publicado en el *Bulletin de la Société Jules Verne* (número 2, 1936) la respuesta que en 1928 obtuvo a su consulta a este respecto del padre superior de los resurreccionistas polacos en Roma:

«El caso Verne está enteramente basado en un equívoco. El difunto padre Paul Smolikowski, tras la muerte del célebre escritor (25 de marzo de 1905), expuso en la Prensa polaca su supuesto origen judeopolaco. Y cometió un error al confundir al francés Jules Verne con el ex judío polaco Olszewicz, que había tomado el nombre de Julien de Verne».

Aquí debe estar, en efecto, la causa de tal leyenda, aunque su origen es anterior al error del padre Smolikowski, por cuanto, como hemos visto, data de 1875, es decir, treinta años antes de la muerte del escritor.

Comentando la indiferencia de Verne a los rumores que hizo correr esta leyenda rocambolesca, dice Allotte de la Fûye esta frase significativa: «A decir verdad, la culpa era del mismo Olschewitz. No se tomó la molestia de desmentir este bulo. Poco faltó para que lo acreditara. *Era una coartada más*». (El subrayado es mío).

De 1877 data la composición de esa novela tan interesante como poco conocida que es *Las*

*Indias negras*, con la que Verne nos sumerge de nuevo en los abismos. Pero a diferencia del escenario natural de Axel y Lidenbrock, nos hallamos aquí en un escenario forjado por el hombre y las máquinas, puesto que se trata de las galerías de una mina abandonada.

Jean Chesneaux ha llamado la atención sobre la visible ausencia en la obra verniana de la clase obrera y —observación más profunda, recordémosla— sobre el hecho de que las máquinas —de tan primordial papel en el universo de Verne— son más renacentistas que modernas, por cuanto que no son generadoras de plusvalía. La clase obrera aparece en *Las Indias negras*, pero de manera muy adventicia y en el contexto idílicamente burgués de la colaboración de clases, en el que proletarios y burgueses se integran «como una gran familia», en frase del propio Verne, en la empresa común de explotar a la naturaleza. El nombre de «familia» es perfectamente adecuado, ya que el paternalismo social que respira toda la obra de Verne es manifiesto. Aquí y en la definición de la mina como una colmena —su nombre de ABERFOYLE parece ser, a primera vista, un anagrama de ABÉILLE (abeja) y Ford, nombre del protagonista— percibimos una vez más los ecos del sansimonismo en el autor.

Pero decimos esto a modo de acotación, ya que el tema de la novela no está ahí, sino, y también a primera vista, en el amanecer de una adolescente, casi una niña, Nell, hija de las tinieblas, a la luz, y con ella al amor<sup>[59]</sup>.

¿Qué pudo instigar a Verne a escribir esta novela tenebrosa? Dentro del contexto del esquema general verniano, puede verse en ella una antítesis parcial del *Viaje al centro de la Tierra* en la medida en que a la iniciación de Axel con la «pedagogía de los abismos» pueda corresponder la de Nell con la de «las altas contemplaciones»? (en ese primer amanecer del mundo para los ojos de la criatura de las tinieblas). Tanto Axel como Nell deben arrostrar las pruebas de las tinieblas y la luz, respectivamente, antes de tener acceso al amor.

Pero si el amor es totalmente secundario en el *Viaje al centro de la Tierra*, en *Las Indias negras* es el tema central. Y ello por única vez en la dilatada obra de un autor que rehuyó siempre el tema del amor por su autoreconocida incapacidad para abordarlo.

Esta excepcionalidad y la atmósfera onírica de algunas páginas de esta obra tenebrosa, muy rica, por otra parte, de un vocabulario familiar a los psicoanalistas, dan visos de verosimilitud a la hipótesis de Moré de un Verne soñando que se casa con Caroline a través de sus dobles Harry y Nell.

Éstos, tras haber vencido todos los obstáculos interpuestos por el Destino, encarnado por el viejo Silfax, abuelo de Nell, llegan a poder contraer matrimonio, lo que harán *vestidos de negro*.

La intuición de Moré al ver en las nupcias de Harry y Nell una transposición onírica de las frustradas bodas de Jules y Caroline, me ha instigado a una más profunda lectura de esta obra, así como a una más atenta revisión de la información documental acerca del traumático incidente de las bodas reales de Caroline.

De esta investigación creo haber extraído algunos elementos que permiten profundizar la cuestión intuida por Moré, ir mucho más allá e incluso obtener, quizá, la clave decisiva, que hasta aquí nos faltaba, del conflicto Jules Verne-Pierre Verne.

Consciente de los riesgos funambulescos a arrostrar con tal ejercicio, voy a replantearme la cuestión: ¿Qué pudo instigar a Verne a escribir esta obra tenebrosa centrada en el amor? Parece que haya de desdoblarse la respuesta en dos planos y dos causas.

En el plano literario, sabemos que la idea inicial de Verne era muy diferente, y que ante la oposición de Hetzel, Verne manifestó que habiendo sido demolida su idea inicial no veía claro lo que podía hacer.

Este problema y las circunstancias de su vida en ese momento, a que luego nos referiremos ampliamente, le indujeron probablemente a hallar el tema de la obra en el sueño funesto de sus veinte años —revelación de interés capital hecha por Jean-Jules Verne—, sueño en el que

se celebra una boda en «salones espléndidamente iluminados por velas de a 35 soles la libra»: «La novia estaba vestida de blanco, símbolo del alma cándida; el novio estaba vestido de negro, alusión simbólica al color del alma de su novia... La cámara nupcial se abrió ante los esposos temblorosos y las alegrías del cielo inundaron sus corazones... y toda la noche, toda la noche negra, un hombre, con los brazos amputados por los codos, estuvo afilando sus dientes sobre el picaporte de la puerta... ¡Ah, mi querida mamá, ante esta espantosa idea me desperté sobresaltado, y por tu carta veo que mi sueño era realidad! ¡Qué de desgracias preveo! ¡Pobre muchacho!... Era necesario que el papel conservase el recuerdo de esta *ceremonia fúnebre*».

Conscientemente, y bajo la trama novelesca del descubrimiento de un filón carbonífero en la hullera abandonada, Verne efectúa, como Orfeo, un descenso a los infiernos en busca de su Eurídice-Nell-Caroline. Orfeo-Verne se desdobra en la pareja integrada por el serio Ford (Ford-Orfeo, ABERfoyle, *abeille* y *Orphee* y Ryan (*riant* = risueño) el alegre cantor, cuyas personalidades opuestas y complementarias se contienen en la del autor.

Bachelard ha escrito páginas admirables sobre la significación onírica de las grutas y cavernas. «Que le sea permitido al poeta abrir la puerta de la mágica gruta de la infancia».

El hecho de que la caverna sea una mina abandonada, es decir, un escenario humano, revela que los abismos del laberinto son esta vez humanos, y que nos hallamos en las profundidades del subconsciente a través del sueño.

El joven Ford, acompañado de Ryan hasta orillas de un pozo vertical y muy profundo, desciende por él y encuentra a Nell, a quien sube hasta la superficie de la galería, defendiéndose de los ataques de un monstruoso pájaro nocturno.

El simbolismo de todo esto parece claro.

La joven adolescente extraída de las profundidades del pozo ignora la significación de los días y los años.

¿Cómo no ver en esto la transposición simbólica de la abolición del tiempo —o de su regresión— operada por el autor para la fijación de la imagen de Caroline en su adolescencia?

El amor de los dos jóvenes triunfa simultáneamente con la revelación a Nell de la luz del mundo exterior. Pero conoce una serie de obstáculos —que revisten los signos de la catástrofe— interpuestos por el genio maléfico del viejo Silfax, quien en una breve aparición pronuncia el terrible tabú: «¡Ella y él, jamás!».

La ceremonia de la boda subterránea, iluminada por los focos eléctricos que «resplandecían como soles» —eco de los «salones espléndidamente iluminados por velas de a 35 soles la libra»— es bruscamente, dramáticamente, interrumpida cuando Nell va a decir el «sí». Una enorme roca se abre y aparece Silfax a bordo de una canoa sobre las aguas del lago para intentar provocar la catástrofe de la explosión de grisú, mediante su gran pájaro nocturno.

Señalemos al paso que no se nos dice de qué color iban vestidos los novios, detalle que, en cambio, Verne no omite al describirnos los trajes de los padres.

Concurren aquí una serie de signos que permiten identificar a Silfax como un muerto.

Sabido es que las cavernas son desde los más remotos tiempos escenario de los cultos de muerte y renacimiento. Los pájaros nocturnos simbolizan las almas de los muertos que se separan en esta forma del cuerpo. Silfax aparece en una canoa, como Caronte, sobre un lago cuya magnitud, nos había dicho el autor, era comparable a la del Mar Muerto. Los poderes de Silfax, imagen del Padre Terrible, son misteriosos, tenebrosos, sobrenaturales, y, contrariamente a la costumbre de Verne, no se nos dará una explicación racional de ellos. La práctica lustral de purificación, necesaria según los antiguos mitos griegos ante la vecindad de los muertos, se da también aquí con la inmersión de Ford y Ryan en las aguas del lago. Y, por último, el viejo Silfax es un *penitente*, que es como se denominaba antiguamente a los mineros encargados del peligrosísimo trabajo de conjurar el peligro de las grandes explosiones de grisú, para lo cual se arrastraban por el suelo de las galerías, vestidos con un traje similar al de los



monjes, y de ahí su nombre de penitentes, provocando pequeñas explosiones mediante una antorcha en lo alto de un palo.

El humorismo tenebroso de Verne nos sobresalta aquí al provocar en nosotros la asociación automática de ideas *penitente-purgatorio*, y al llevarlos ésta a la de Silfax-Pierre Verne. Pierre Verne, fallecido unos años antes y que «era un santo», pero a quien su hijo va a hacerle expiar cierto pecado en el purgatorio.

La asociación se refuerza por la doble ecuación —tan verniana en el procedimiento y en el espíritu— representada por Silfax = Sílex y Pierre = Piedra. Silfax, imagen y figura del Padre Terrible, sale detrás de una *piedra* para impedir la ceremonia nupcial. ¿Y sería abusivo hallar otra relación de asimilación Silfax-Pierre en la palabra *penitente*, cuando se sabe que Pierre Verne, en su ascetismo a ultranza, se flagelaba con las *disciplinas*? (Ver Jean-Jules Verne, *Jules Verne*, página 25).

Si Verne ha hecho, en efecto, esta asimilación, ya sea consciente o inconscientemente, aunque todo nos induce a inclinarnos por un planteamiento consciente, hallaríamos en ella la clave decisiva del conflicto entre él y su padre, hasta aquí evidenciada únicamente por la obsesiva pareja padre natural-padre espiritual y la prelación dada a este último.

Retornemos ahora a las circunstancias del drama causado en Verne por las bodas reales de Caroline. Lo haremos de la mano del nieto del autor, Jean-Jules Verne, que nos da en su libro una noticia decisiva, que en una primera lectura me había pasado inadvertida. En la página 37 de su libro, comentando una carta escrita por Jules a su madre, el 5 de noviembre de 1853, en la que se interesaba por Caroline, Jean-Jules escribe:

«Así, cinco años después del matrimonio de Caroline, la amaba aún. El amor del adolescente, que había podido suscitar una sonrisa, se había convertido en un amor de adulto, en un sentimiento profundo que le marcó quizás para toda la vida.

No está excluido que a sus padres les *satisficiera* (el subrayado es mío. M. S.) que los proyectos concebidos por Julio para con Caroline se hubiesen visto arruinados. Quizá no vieran con buenos ojos una unión entre primos hermanos. ¿No se reveló insuperable más tarde el mismo obstáculo, cuando se esbozó un proyecto de matrimonio entre un Allotte de la Fûye y una hija de Sophie?».

Este texto es de una importancia decisiva. Así, pues, parece que hubo oposición por parte de los padres de Jules. Y al decir los padres, hay que entenderlo en singular, dada la autoridad suprema de Pierre Verne en la casa. Cabe suponer que tal oposición debió tomar la forma de impedir que los primos se vieran.

Al esgrimir Pierre Verne el tabú familiar, haciéndose así responsable, para Jules, de la pérdida de Caroline, no podía imaginar el abismo que abría entre él y su hijo, y qué éste interiorizaría enmascarándolo en una laberíntica ficción que reproduciría a escala macrocósmica los conflictos de la casa familiar.

Debe notarse también aquí la significación simbólica de la casa que recubre la caverna.

Con la desaparición de Silfax en las aguas —¿del Leteo?— Verne parece haber culminado el proceso de exorcización de sus fantasmas. En todo caso, a partir de ahora el conflicto padre natural-padre espiritual irá perdiendo su agudeza hasta llegar a armonizarse totalmente en *Los náufragos del Jonathan*.

Se trata, pues, de una liberación. Pero también de algo más. En su novela inmediatamente anterior, *Hector Servadac*, Verne había tejido también relaciones amorosas —aunque en un plano muy secundario y tangencial— entre Nina y Pablo, casi dos niños.

«En el curso del año 1877, Jules Verne ha soñado en dos novelas diferentes que se había casado con su joven prima», escribe Moré en *Nouvelles Explorations de Jules Verne* (pág. 119). Tras de preguntarse si en Nina hay que ver un diminutivo de Caroline, Moré dice: «Nos ha sido imposible descubrir lo que había reavivado de manera tan intensa en Jules Verne, en 1877, el

recuerdo de la pequeña Caroline».

Pues bien, y aquí está la segunda parte de la respuesta a nuestra interrogación de qué era lo que había podido instigar a Verne a escribir *Las Indias negras*, lo que reavivó en Verne su primer amor fue, sencillamente, el amor. Su último amor, que nació en esa época.

La vasta cultura antropológica de que dio muestra en tantas obras tenía a Verne bien informado de la significación del entierro simbólico como un proceso de circularidad muerte-renacimiento. El hallazgo del amor, a una edad ya próxima a la cincuentena, por un hombre a quien el matrimonio había defraudado profundamente y que conocía graves dificultades en su hogar, debió sumergirlo, a través de la nostalgia de su primer amor, en un sueño de renacimiento.

Y quizá no fuera ajeno a este proceso un pequeño detalle: el de que la misteriosa mujer protagonista del amor crepuscular de Verne era, al parecer, de Nantes.

Todo nos induce, pues, a ver en *Las Indias negras* un consciente e intrincado criptograma, una obra casi tan misteriosa como el amor de Verne por una desconocida, a una edad crítica en la que el hombre hace balance y comparece ante el tribunal de su adolescencia.

En su edificante biografía, que nos escamotea tantos datos fundamentales, la señora Allotte de la Füyé hace un par de veladas alusiones a la existencia de un amor en la vida de Verne. La primera de ellas la sitúa hacia 1877, diciendo así:

«Algunos han afirmado que una mortal, una sola, cautivó, durante algunas estaciones, este corazón extremadamente secreto. Pero de su rostro, de su voz, nadie puede decir nada...».

La segunda alusión se refiere al drama causado en Verne por la muerte de la misteriosa «sirena» que debió producirse hacia 1885.

«¿Qué tesoro supremo acaba de escapar a Jules Verne? En estos años lucha contra una desesperación que no pueden disipar los afectuosos cuidados de los suyos. Fuera de casa, finge la alegría. En su casa, enmudece, se encierra en su angustia secreta... Vive una tragedia muda, una tragedia cuyos vestigios ha hecho desaparecer.

La muerte ha cortado el hilo de una correspondencia preciosa. La sirena, la única sirena, está enterrada en el cementerio de coral».

Allotte de la Füyé sugiere seguidamente, en contradicción con la tragedia descrita, que tal pasión fue quizá exclusivamente intelectual.

Menos reservado, pero no menos pudibundo, Jean Jules Verne amplía esta información, que reproducimos *in extenso* de su ya reiteradamente citado libro (páginas 264-65):

«Había dejado París, que ofrecía demasiadas tentaciones a Honorine, pero no había hallado en Amiens el puerto de paz que esperaba. Por paradójico que pueda parecer, volvía a París para hallar la atmósfera estudiosa que necesitaba y el cambio de ideas tan necesario al pensamiento. A veces Hetzel le ofrecía su hospitalidad, ya fuere en Sevres, ya en la librería. Pero a menudo, según toda verosimilitud, iba a un lugar ignorado en el que podía trabajar a su gusto. Había pasado ya la edad en que una habitación de estudiante pudiese procurarle una calma suficiente. Es probable que dispusiera en París de un refugio, en casa de un amigo o de una amiga. El amigo era a veces Hetzel, pero ¿la amiga?

La cuestión ha sido planteada por la señora de la Füyé: ¿tenía un amor? Un incidente revelaría su existencia cuando ella murió. Que nadie se llame a engaño; la sirena cuya influencia ha sido hecha pública por la romántica Siógrafa, era ciertamente diferente de la mujer que pueda sugerirnos nuestra maliciosa imaginación. Era una dama seria, de espíritu abierto, con la que él podía conversar de los temas que le interesaban, y que le ofrecía la posibilidad material de trabajar en paz. Recuerdo que ella vivía en Asnières, que, efectivamente, en esa época, era un barrio tranquilo y silencioso. Si se consultan los archivos, se hallará su nombre, puesto que yo tuve la imprudencia de comunicarlo a la señora Allotte de la Füyé, quien dejó mi carta entre sus papeles. He escrito que se llamaba Duchesne; añadido que yo había olvidado su nombre y que ha

sido mi hermano quien me lo ha recordado. Lo escribo, pues, con prudencia. He tratado vanamente de averiguar quién podía ser esta señora Duchesne; una particularidad, sin embargo, es la de que este nombre de Duchesne pertenece a familias de Nantes. No está, pues, excluido que Jules Verne haya reencontrado una antigua relación; esta señora falleció veinte años antes que Jules Verne. Puede pensarse que era de su generación o incluso mayor que él. Que haya habido entre esta señora y Jules Verne una gran intimidad intelectual, que se haya mostrado una interlocutora válida, y que un vivo afecto les haya unido, no es dudoso. Se dirá que entre un hombre y una mujer el afecto se llama amor; lo acepto, pero haré observar que el amor tiene muchos matices y que los amores de Laura y Petrarca no dieron lugar más que a efusiones verbales.

Cuando Honorine supo de la existencia de esta señora, no le dio apenas importancia. Es sabido, sin embargo, que la clarividencia de las mujeres a este respecto es muy grande. Esta amistad, por amorosa que pueda verse, no dejaba de ser una amistad, lo que además la hace más interesante; la acción que ejerció sobre el escritor no fue así sino más fuerte.

El último pensamiento de la señora Duchesne (?) debía ser para Jules Verne, a quien su muerte causaría un profundo dolor».

El texto, poco convincente, deja en la sombra el incidente que reveló la existencia de la desconocida.

Que Honorine no le diera importancia, ¿puede servir de prueba a unas relaciones de mera amistad? ¿No será más bien una prueba del desapego, erigido en *statu quo*, a que habían llegado los esposos?

¿Qué relación tiene con esto traer a colación a Laura y Petrarca?

Es difícil imaginar unas relaciones «platónicas» en un hombre llegado ya a la cincuentena, en un hombre doblemente infeliz en el hogar, como marido y como padre, y que huye de él frecuentemente.

El drama de Verne, tan violentamente descrito por Allote de la Füye, y que veremos reflejarse en algunas de sus obras posteriores a 1885, ¿puede corresponder a una amistad intelectual?

El inconveniente mayor de las biografías familiares radica en esta tendencia, cuando no manía, a preservar los «secretos de familia» y a «lavar» la memoria del biografiado, sobre todo cuando, como es el caso, los biógrafos son respetuosos de la moralidad convencional.

Si, como todo parece indicar, es hacia 1877 cuando Verne encuentra a la «misteriosa dama de Asnières», ¿no podría verse una prueba de «culpabilidad» y compensación en el gran baile de disfraces ofrecido el día 2 de abril de ese año por Verne a la sociedad de Amiens?

«Lo he dado, explica Verne a un Hetzel sorprendido, a fin de que mi mujer y sus hijas tengan en la ciudad la posición que deberían tener y no tienen. Usted me comprende... Personalmente yo hubiera preferido emplear en un viaje los 4.000 francos que me ha costado».

Pero a este baile organizado para satisfacer la vanidad social de Honorine no pudo asistir ésta por haber caído gravemente enferma.

## Capítulo XVI

### El drama familiar

Si el conflicto con el padre parece haber quedado exorcizado con ese acto de liberación de *Las Indias negras*, el existente con el hijo alcanza en estos años su más alto grado de crispación.

De 1874 a 1878, Verne tuvo un piso en Nantes, donde tenía su barco y su hijo, quien seguía los cursos del liceo. Uno de los compañeros de Michel era Aristide Briand, con quien Verne llegó a tener estrechas relaciones, que han sido calificadas por Moré de «paternidad espiritual». Es muy probable que Verne buscara en el futuro estadista un aliado para «canalizar» al rebelde Michel, quien manifestaba por entonces una loca prodigalidad, contrayendo por ello cuantiosas deudas en nombre del padre. Desesperado, éste recurrió también a la influencia moderadora de Hetzel, como se desprende de esta carta que reproducimos del libro de Jean Jules Verne (capítulo 31):

«Su carta admirable me ha conmovido profundamente, pero seguramente Michel no comprenderá. Su vanidad es intratable. Su falta absoluta de respeto por todo lo que hay de respetable hace de él un sordo a toda observación. Pero yo actuaré, de consuno con mi familia, de la forma más enérgica. Y si no quiere someterse, será embarcado durante años. No sabe que es a eso a lo que va, pero lo sabrá si es preciso... No me hago ninguna ilusión, pues hay en este niño, que tiene veinticinco años a sus catorce, una perversidad precoz. Cumpliré mi deber hasta el fin».

Sorprendente y significativo error el de Verne: Michel tenía diecisiete años y no catorce cuando aquél escribió esta carta.

Agotados ya todos los medios, Verne decidió poner en ejecución lo que le parecía ser el último recurso, y que en el marco jurídico de la época era «el encarcelamiento por vía de corrección paternal», antes de embarcarlo como había prometido. La ruda escuela de la marinería le parecía a Verne ser la única capaz de enderezar el torcido rumbo de su hijo. Debió serle tremendamente doloroso internarlo en la prisión y fijarle como castigo lo que él a esa misma edad hubiera deseado más que nada. Halló un barco que debía zarpar hacia la India y consiguió meter en él a Michel como grumete.

Lo que era un castigo parece que se transformó en un crucero, por el peso del apellido. El capitán sentaba al grumete a su mesa. Y en una escala en la isla Mauricio, un plantador, al saber que un hijo de Verne figuraba en la tripulación, organizó un banquete de doscientos cubiertos en honor del gran novelista representado por su hijo.

Unos meses más tarde, en noviembre, Verne comunicaría a Hetzel haber recibido «la carta más terrible que un padre pueda recibir». Se refería a una carta de Michel, desde la India, en la que éste, aun reconociendo haber merecido su castigo, se elevaba contra la tiranía que debía soportar. Con una maligna perversidad atacaba todos los valores estéticos en que se fundaba la obra del padre, reducía a «frases» y a «charlatanería» conceptos e ideas extraídos de sus obras y, finalmente, le lanzaba el flechazo, pensando que dolería, de la «otra» literatura. Por ejemplo: «Desde hace diez meses que estoy navegando, jamás me ha venido la idea de hallar hermoso el mar... agua, agua y agua, me parece más bien monótono. Sin embargo, se me dirá, es ahí donde los grandes poetas han hallado sus mejores inspiraciones... No, en absoluto; la contemplación de lo que se llama lo bello golpea los ojos sin llegar al corazón, y es del corazón de donde surge la poesía. ¿Ha ido Musset a buscar en el fondo de un valle salvaje los desgarradores gritos de dolor que ha lanzado en sus versos y cuentos? No lo creo. Ha sido sondando su corazón como..., etc.».

La malignidad de la carta debió doler a Verne menos aún que el reproche que su hijo le hacía al decir que «su espíritu no tenía necesidad de ser educado ni desarrollado, sino instruido».

Pero este conflicto abierto y declarado, provocado por Michel, quizá falto de la atención de un

padre que era un «gran hombre», un hombre cuyo célebre apellido abrumaba y despersonalizaba a Michel, condenado a ser «el hijo de Verne», ¿no era más sano que el rencor reprimido y alimentado por él contra Pierre durante tantos años?

No cabe duda alguna que de esta dolorosa experiencia paterna surgió la composición de *Un capitán de quince años*, en la que Dick Sand, un huérfano, asume los rasgos que Jules Verne hubiera deseado ver en su hijo. Un carácter forjado en el duro oficio de las artes marineras. Como tampoco cabe duda de que fue la estancia de Michel en la India lo que le instigó a escribir, también en esa época, *La casa de vapor*, novela curiosa por el hecho de que se haga en ella literal la representación de la casa familiar, simbolizada hasta entonces por los más diversos signos en los anteriores Viajes Extraordinarios.

La cura marinera de Michel se redujo a dieciocho meses, y los resultados fueron aún más decepcionantes que los de tentativas anteriores, a juzgar por otra patética carta de Jules a Hetzel, del 4 de octubre de 1878:

«Todo va mal con Michel, quien se niega a trabajar, pese a que su profesor le haya dicho que podría terminar su bachillerato en abril. Disipación, deudas insensatas, espantosas teorías en boca de un muchacho, deseo expresado de apropiarse dinero por todos los medios posibles, amenazas, etc., todo, todo ha vuelto. Hay en este desgraciado un cinismo indignante que usted no podría creer. Es un perverso terrible, con una pequeña dosis de locura indiscutible... ¿Qué partido tomar? Expulsar a este desgraciado de mi casa. ¡Claro, con lo que a los diecisiete años y medio se hallará en París, entregado a sí mismo...! El porvenir es terriblemente inquietante, una vez expulsado no volveré a verlo nunca... ¡Ah, mi pobre Hetzel, qué desgraciado soy, es necesario poner fin a esto! ¿Qué haría usted en mi lugar? ¡Echarlo, no volver a verlo nunca! ¡No voy a tener más remedio que llegar a eso! Lo que yo sufro, no se puede creer».

A los dos meses escasos de esta carta, y tras violentas escenas, Jules Verne echa de casa a Michel. Éste no se va a París, sino que se queda en Amiens. Enamorado de una cantante, la Dugazón, se propuso casarse con ella, para lo cual solicitó su emancipación, que su padre le negó pensando que sería una veleidad pasajera.

Michel contrajo matrimonio, sin embargo, y su padre solicitó de Hetzel que enviara a Michel una pensión mensual de 1.000 francos, cantidad considerable, con la probable finalidad de que el bala de su hijo no contrajera más deudas.

La terapéutica marítima que tan pocos resultados había dado con Michel era la única capaz de consolar a Verne, para quien cualquier pretexto era bueno para hacerse a la mar. Y más ahora que disponía de un soberbio yate, el *Saint-Michel III*, adquirido por la considerable suma de 55.000 francos.

«¡Qué locura, escribe a Hetzel, 55.000 francos! Pago la mitad al contado y el resto en un año. ¡Pero qué barco, y qué viajes en perspectiva! ¡El Mediterráneo, el Báltico, los mares del Norte, Constantinopla, San Petersburgo, Noruega, Islandia, etc., y para mí qué campo de impresiones y de ideas!».

Era un yate a vapor de cien caballos con dos cabinas muy confortables y camarotes suficientes para alojar un buen número de invitados y una amplia tripulación.

Deseoso de ensanchar el horizonte de sus evasiones marítimas, Verne pone a las órdenes del contraamaestre, Ollive, una tripulación de diez hombres.

Verne efectuó en 1878 la primera travesía importante a bordo del *Saint-Michel III*, con su hermano Paul y un hijo de éste, Maurice, el diputado Raoul Duval, que era muy amigo de Flaubert, y el hijo de Hetzel, también llamado Jules, con escalas en Vigo, Lisboa, Cádiz, Tánger, Gibraltar, Málaga, Tetuán y Argel.

Este crucero le reservaría en cada escala una prueba penosa, no prevista en el programa. En todas partes tuvo que recurrir a todo su ingenio para escapar al entusiasmo de sus admiradores, que, en algunas ciudades, tomó el aspecto de verdaderas manifestaciones. Ante

este despliegue de entusiasmo, Verne dice a su hermano: «Soy el autor preferido de los culos de plomo».

En Lisboa, el ministro de la Marina le ofrece un banquete, al final del cual le regalan todas sus obras editadas en portugués.

En Tánger no tuvo más remedio que plegarse a aceptar la cacería que en su honor había organizado el cónsul de Francia. Pero Verne no participó activamente en ella. Sentía aversión por la caza, lo que sorprenderá a sus lectores, dada la profusión de relatos de caza en sus novelas. Pero su aversión tiene fácil explicación. Durante una partida de caza, en 1859, Verne estuvo a punto de matarse al disparársele accidentalmente la escopeta; y horas más tarde tomaría por blanco una extraña pieza que resultó ser el gorro de un gendarme. Se explica, pues, que veinte años más tarde, en una conferencia sobre la caza leída ante la Academia de Amiens, dijera:

«Mi primera expedición fue la última. No me gustan los cazadores. Hay que desearles buena suerte; eso les traerá mala suerte. Yo prefiero quedarme tranquilamente en casa, escribiendo». Para Verne los cazadores incurren en dos fechorías: cazar y relatar luego sus proezas cinegéticas. Él se limitará a la segunda.

Un año después de ese crucero, efectuó una nueva travesía a Escocia. Y en 1880, nuevamente con su hermano Paul y otro hijo de éste, Robert, zarpó de Nantes hacia San Petersburgo. Pero el viaje no pasaría de Copenhague. Esta travesía ha sido descrita por Paul Verne en un breve relato titulado *De Rotterdam a Copenhague* y que se publicó como apéndice de *La Jangada*.

En ese mismo año, Verne viajó también por Irlanda, Escocia y Noruega, países que gozaron siempre de su predilección, los dos primeros por sus etnias celtas y Noruega por su belleza y por ser un país volcado al mar.

Como se ve, la imagen del burgués de Amiens como un viajero en su sillón, como un sedentario viajando por los atlas, carece de todo fundamento. Pero este tópico tiene un origen muy posterior. Los contemporáneos de Verne, impresionados por el carácter tremendamente visual de sus descripciones —se ha dicho y con razón que sus descripciones de comarcas imaginadas son superiores a las por él vistas— creían habérselas con un infatigable *globe-trotter*, como demuestra la divertida anécdota que cuenta Allotte de la Füye, de un conserje parisién, que ofreció una silla a Jules Verne, diciéndole: «Siéntese, señor Verne, que buena falta le hace con tantas andanzas». Verne contaba esto riéndose y diciendo: «Seguro que si hubiera estado allí Brazza le habría dejado de pie».

Además de esas largas travesías, Verne hacía frecuentes excursiones marítimas de corta duración. El hogar le retenía cada vez menos, pese a que en esos años Honorine estuviese gravemente enferma, hasta el punto de haber hecho temer por su vida en dos ocasiones.

Estas escapadas a París y al mar, unidas al drama familiar a que acabamos de referirnos, debieron ensanchar aún más el foso entre Verne y su mujer.

Entre 1878 y 1879, Verne escribe *Las tribulaciones de un chino en China*, que finaliza con las bodas del héroe con una viuda, y con este sarcástico comentario del marido de la viuda Honorine:

«¡Los dos esposos se amaban! ¡Debían amarse siempre! ¡Mil y mil felicidades le esperaban en la vida! ¡Hay que ir a China para ver eso!».

Comentario precedido de sentencias tales como ésta de Wang:

«Aburrirse solo en la vida, es malo; aburrirse dos, es peor».

¿Rasgos de humor convencional aquí también, como los que ya habíamos tenido ocasión de observar con relación a Phileas Fogg y la viuda Aouda? Pues bien, de aquí en adelante, la misogamia de Verne va a sembrar sus obras de tales y tantos feroces sarcasmos contra la vida matrimonial, y con tal obsesiva insistencia, que será imposible ver en ellos un simple trapecio de humor convencional. Sorprendente tema humorístico, por otra parte, en un escritor considerado por los padres como el gran educador de la juventud.

## Capítulo XVII

### La premonición del nazismo

Tras *Héctor Servadac* parece haberse cegado la inspiración cósmica de los grandes Viajes Extraordinarios, y obras como *Un capitán de quince años* y *La casa de vapor* anuncian una nueva orientación menos ambiciosa, a la vez que una declinación de la fuerza creadora y del aliento poético que respiraban en las obras anteriores.

Este declive no será irreversible, por cuanto que Verne nos dará aún unas cuantas grandes novelas, y algunas de ellas en los últimos años de su vida, pero serán ya obras aisladas —como islas de erupción volcánica— entre una serie de libros mediocres, inconsistentes cuando no inanes, situados a años-luz de la refulgente galaxia inicial.

¿Hay que atribuir las primeras manifestaciones de este declive a las graves preocupaciones que en este período de su vida aquejan al escritor?

Los niños hallan en *Un capitán de quince años* uno de sus libros favoritos, y esta unanimidad de sufragio basta, quizá, por sí sola a ponerlo a salvo de toda crítica.

La decadencia empieza a manifestarse con *La casa de vapor* —este «elefante» mecánico en el que ha podido verse la prefiguración del tanque y del automóvil—, novela que abunda en descripciones y escenas de «relleno», y en la que tan sólo en contadas páginas reconocemos al poeta de *Veinte mil leguas de viaje submarino*. Se percibe en ese libro una fatiga, una pérdida de tensión, que nos son confirmadas por una carta del autor en que responde a las críticas que sobre este libro le había formulado Hetzel:

«De forma general, y si se comprobara el cansancio del público, ya fuere por el género, ya por el autor, crea usted que no sería yo el último en reconocerlo. Estoy ya pensando en no hacer más que un volumen al año, porque, evidentemente, me fatigo. Sobre todo, no vaya a creer que le digo esto por sentirme ofendido. Me conocería muy poco si tal cosa creyera. Sabe usted que yo me embalo muy poco conmigo y con lo que hago. Usted conoce mi opinión, muy neta, sobre la novela de aventuras. El género ha triunfado, es cierto, pero eso no quiere decir que vaya a durar siempre, y ha de venir un autor que haga algo diferente y mejor, de eso estoy seguro. Puedo asegurarle que el público se interesará en la acción dramática de *La Casa de vapor*. Los accidentes son numerosos, y en lo que concierne a la India he escrito el libro con tal cuidado que pululan en él las cosas especiales del país. Si me he equivocado, incluso desde este punto de vista, es que ya no soy capaz de hacer una novela»<sup>[60]</sup>.

La «capacidad» del gran fabulador para «hacer una novela», se pondría, sin embargo, de manifiesto inmediatamente, con ésa tan sorprendente como extraordinaria obra que es *Los quinientos millones de la Begún*.

Publicada en 1879, esta novela ofrece un particular interés, al margen del que le es intrínseco, por constituir un jalón fronterizo en la gran serie de los *Viajes Extraordinarios*. En efecto, si hubiésemos de ver la obra verniana como un díptico que dividiera los Viajes Extraordinarios en dos ciclos diferenciados, *Los quinientos millones de la Begún* se articularía en el mismo como una especie de bisagra o charnela.

La articulación de ambos ciclos se produce ostensiblemente en *Los quinientos millones de la Begún*. En efecto, esta novela prolonga las características del primero a la vez que inaugura las del segundo. Así, la serena figura «renacentista» del sabio de la primera época —encarnada, por ejemplo, por el doctor Clawbony, el compañero de Hatteras— antes de desaparecer en la segunda se prolonga aquí, siquiera sea muy pálidamente, en la figura del doctor Sarrazin. Igualmente, el utopismo de Fourier y Saint-Simon se prolonga en la concepción de France-Ville. El capítulo de la Bolsa refleja a la vez que los intrincados lazos del capitalismo industrial y financiero, las muy diferentes condiciones en que se mueve un Herr Schultze a las de los héroes

de las primeras empresas vernianas, que actuaban en la independencia que les conferían sus fortunas y sus finalidades individuales. Por último, el tema del terror científico, que años después llegará a su paroxismo en la novela póstuma *La asombrosa aventura de la Misión Barsac*, tras pasar por obras tales como *Frente a la bandera*, *Dueño del mundo*, etc, halla en *Los quinientos millones de la Begún* su primera expresión.

Es curioso que esta bifurcación se produzca con una obra cuyo argumento no pertenece a Verne. En efecto, esta novela, una de las más famosas de Verne, halla su origen en una operación editorial. Una operación que tiene su historia y que, años más tarde, alimentaría la leyenda de un «Jules Verne y Cía».

Entre los «socios» o «negros» que tan calumniosa e infundada leyenda atribuyó a Verne figuraba Andre Laurie, pseudónimo utilizado por Pascal Grousset. Pues bien, la relación Verne-Grousset se limita a la utilización por el primero de dos argumentos del segundo —el de la obra que comentamos y el de *La estrella del sur*— y a la colaboración firmada por ambos —la única en la obra de Verne— en la novela titulada *Los restos del Cynthia*. Pascal Grousset, nacido en Córcega en 1844, había abandonado la medicina para dedicarse al periodismo del que hizo un arma de combate contra la dictadura del Segundo Imperio. Colaborador de Henri Rochefort en *La Révanche*, Grousset conoció en 1870 un momento de celebridad, con motivo de su desafío al primo del Emperador, Pierre Bonaparte, y del homicidio perpetrado por éste en la persona de Víctor Noir, enviado por Grousset como testigo de honor. Este homicidio y la sentencia absolutoria del Tribunal causaron una de las más graves crisis políticas conocidas por el ya agonizante Segundo Imperio. Durante la Comuna, Grousset fue miembro del Comité Central y delegado del mismo para las Relaciones Exteriores. Condenado como tantos otros comuneros a la pena de deportación perpetua en Nueva Caledonia, logró escapar en 1874 y llegar a Inglaterra, donde permanecería hasta 1881, año en que la amnistía le permitió regresar a Francia. Bajo los pseudónimos de Philippe Daryl y de André Laurie publicó un buen número de obras para niños y algunas novelas de ciencia ficción, así como numerosas traducciones y adaptaciones, la mayoría de las cuales aparecieron en la editorial Hetzel. Desde 1893 hasta su muerte, acaecida en 1909, fue diputado socialista por París.

En 1877, durante su estancia en Inglaterra, Grousset que se hallaba haciendo sus primeras armas de novelista y atravesaba una situación económica muy precaria, envió al abate de Manas un manuscrito titulado *La herencia de Langevol*. A través de un periodista de *Le Fígaro*, el abate hizo llegar el manuscrito a Jules Hetzel, el editor y amigo de Jules Verne.

Hetzel estimó *La herencia de Langevol* como algo totalmente informe e impublicable como tal, y concibió la idea de confiar el manuscrito a Verne para hacer de él una verdadera novela. Escribió al abate de Manas proponiéndole un compromiso consistente en hacer reescribir la novela por un escritor que «aceptara hacer del manuscrito un libro publicable y que lo haría publicar bajo su responsabilidad exclusiva y bajo su único nombre, sin que el del primitivo autor de la obra pudiese aparecer nunca ligado a ella de ningún modo. Ese escritor pudiera ser Jules Verne, a quien Jules Hetzel pensaba ofrecer ese trabajo con preferencia a cualquier otro».

A esta proposición respondió Grousset dando plenos poderes al abate de Manas para «ceder al señor Hetzel la propiedad de mi novelita *La herencia de Langevol* al precio neto de mil quinientos francos». <sup>[61]</sup>

Ocupado en la creación de *Las tribulaciones de un chino en China*, Verne lee el manuscrito. No le gusta, y así lo comunica a Hetzel, a quien dice, además, que «si un tercio de la novela es bueno, es porque los otros dos son muy malos», y que le parece inútil que el editor trate de hacer algo con el manuscrito. Ante la insistencia de Hetzel, Verne responde:

«La novela, si es que es una novela, está sin hacer. La acción, la lucha y, consecuentemente, el interés brillan por su ausencia. Nunca he visto nada tan descosido, y en el momento en que podría nacer el interés, se desvanece. No hay que engañarse, el interés estriba en la anunciada lucha entre el cañón y el



torpedo; ahora bien, ¡el primero no dispara y el segundo no estalla! Absolutamente fallido. Tampoco veo que exista el deseado contraste entre la ciudad de acero y la del civilizado bienestar, que no se nos describe en absoluto. El doctor Sarazin no es más que un *yankee*. Un francés, opuesto a este alemán, debe operar más en artista.

Y qué decir ahora de esta fábrica Krupp, pues es de Krupp de quien se trata. Esta fábrica tan protegida de las miradas indiscretas. ¡Marcel entra en ella simplemente cambiándose y sale de ella gracias a una lima. Eso es lamentable! De su condena a muerte no se extrae ningún efecto, de su evasión, que debería ser soberbia, ni una palabra. No he visto nunca tal ignorancia de las más simples nociones del novelista... Habría que rehacerlo todo. Hay quizá un tema ahí, o al menos un tema que yo sería capaz de desarrollar... ¿Pero ha advertido Verne la intención política y filosófica? Su respuesta:

Sí, que ha querido hacerlo, pero no lo ha hecho. Incluso me atrevería a decir que esta novela está en su imaginación, y estoy seguro de que la haría usted admirablemente... He comprendido perfectamente la tesis del autor. Pero no me parece que la haya puesto en acción y que la haya deducido, como usted cree».

Hay que lamentar que se haya perdido el manuscrito de Grousset. Ello hace imposible comprobar qué es lo que conservó Verne del original. Sin embargo, de la correspondencia cambiada al respecto entre Verne y Hetzel puede inferirse que *La herencia de Langevol* distaba mucho de lo que resultó ser *Los quinientos millones de la Begún* título final dado a la novela que Verne había propuesto inicialmente titular *Ciudad de Oro y Ciudad de Acero o Historia de dos Ciudades Modelos*.

De la carta transcrita se deduce claramente que la evasión del héroe y el grandioso desenlace pertenecen a Verne. Igualmente, de la afirmación hecha por Verne a Hetzel en otra de sus cartas:

«comprenderá usted que los dos héroes son Marcel y Schultze».

hay que inferir que Grousset no lo había visto así. El singular relieve dado al personaje de Herr Schultze, de quien Verne había pensado inicialmente hacer un nuevo Nemo, y el terrorífico desenlace son netamente véndanos, así como la estructura general de la obra que sigue los arquetipos iniciáticos presentes en tantas obras de Verne. La descripción de Sthalstadt contrasta vivamente con el esquematismo que informa la de France-Ville, contraste que halla su paralelismo en el existente entre la dimensión demoníaca de Herr Schultze, una de las formulaciones negativas del Superhombre verniano y la filantrópico-burguesa del doctor Sarrazin. Al privilegiar, literariamente hablando, a Schultze y Sthalstadt sobre Sarrazin y France-Ville, Verne se deja llevar una vez más por su fascinación por las cosas secretas y malditas.

Ese esquematismo de la descripción de France-Ville es lo que induce a Simone Vierre a creer que el autor de los *Viajes Extraordinarios* se limitó a transcribir en el capítulo correspondiente el texto del manuscrito de Grousset. Yo no comparto esa opinión. En la carta de Verne antes transcrita dice que

«el contraste entre la ciudad de acero y la de civilizado bienestar no se nos describe en absoluto».

Por otra parte, la descripción de France-Ville abunda en rasgos típicamente vernianos. Sin hablar de la obsesión de Verne por la precisión de los detalles, recordemos su preocupación por el urbanismo, que le llevaría a desempeñar las funciones de concejal durante numerosos años en Amiens.

Verne aplica una singular complacencia a trazar los planos de esta ciudad ideal, de la que no omite el menor detalle en la reglamentación de la higiene. Así, las viviendas, unifamiliares, deben tener no más de dos pisos y estar obligatoriamente rodeadas de árboles y jardines. Se proscriben todos los elementos que puedan facilitar la propagación de los gérmenes morbosos. En todos los cruces de calles debe haber amplios espacios verdes y jardines ornados de esculturas. Los mercados deben ser objeto de vigilancia permanente. Se imponen severas sanciones a los «negociantes que se atrevan a especular con la salud pública. Cualquier comerciante que venda un huevo podrido, carne en mal estado o leche adulterada, será tratado sencillamente como lo que es, un envenenador. Esta policía sanitaria está confiada a

hombres experimentados, a verdaderos especialistas educados a tal efecto en las escuelas normales».

Y una preocupación sorprendente, que hoy nos abruma, pero a la que era todavía ajena la época: la de la contaminación atmosférica. A fin de evitarla en France-Ville, se había dispuesto lo siguiente:

«En cuanto al humo, en vez de expulsarlo por los tejados, se encaminará por conductos subterráneos que lo llevarán hacia hornos especiales establecidos, a expensas de la comunidad, detrás de las casas, a razón de un horno por cada doscientos habitantes. En dichos hornos, el humo será despojado de las partículas de carbón que contenga y, reducido al estado incoloro, será mezclado con la atmósfera a una altura de treinta y cinco metros».

Pues bien, tres actas municipales de Amiens recogen reiteradas peticiones del concejal Jules Verne de que las locomotoras pasaran a toda presión por la ciudad, para evitar la contaminación de la misma por el humo.

Y esa bella ciudad en la que no está permitida la existencia ociosa ha sido erigida para acoger a todos aquéllos a quienes mueva el noble afán de realizar en el hombre su humanidad.

«De las honradas gentes ahogadas por la miseria y el paro haremos ciudadanos de nuestra ciudad... Aquéllos a quienes los conquistadores extranjeros han condenado a un cruel exilio hallarán entre nosotros un refugio. Entre nosotros, los proscritos, voluntarios o involuntarios, hallarán en qué emplear sus aptitudes, sus conocimientos; ellos aportarán a nuestra obra su contribución espiritual, que es más preciosa que todos los tesoros del mundo. Nosotros construiremos escuelas espléndidas en las que se educará a la juventud según los principios de la cultura moral, intelectual y física más elevada, y esto nos asegurará en el futuro una generación sana, fuerte y floreciente».

Valía la pena reproducir este párrafo porque en él se contiene y resume el ideal humanista de ese burgués avanzado que fue Jules Verne, y, además, porque en la mención de los proscritos involuntarios debe verse una clara alusión a los deportados de la Comuna. Sería interesante saber si esta alusión fue introducida por Verne o si se hallaba en el texto del comunero Grousset.

Las influencias de Fourier y Saint-Simon son tan perceptibles en la descripción de France-Ville como en tantas otras obras de Verne. Sansimoniana y verniana son también la visión y elección de los Estados Unidos como *topos* de la utopía.

El capítulo de la Bolsa, tan animadamente descrita, no puede sino ser atribuible enteramente a Verne, profundo conocedor de la misma por su experiencia como agente de cambio.

Por lo que se refiere a la evasión de Marcel Bruckmann, tal y como debió de haber sido descrita por Grousset, a las críticas de Verne ya mencionadas hay que añadir la expresada por él en otra carta a Hetzel

«¡Y, Dios mío, hubiera debido hacerlo ejecutar, aunque fuese por el famoso cañón, y que saliera de allí sano y salvo y se hallase fuera de la fábrica!».

Tan extraordinaria solución había sido reservada por Verne para *La casa de vapor*, en una célebre página escrita por él «en un estado de emoción indescriptible», según una confesión que haría las delicias de un psicoanalista que estudiara sus obras, tan ricas en temas y símbolos psicoanalíticos.

Por último, su declaración a Hetzel de que si la ciudad modelo no era atacada al final por el cañón de Schultze, la novela carecería de sentido, prueba sobradamente la distancia entre el manuscrito original y la poderosa creación de Verne.

En resumen, ha de verse en *Los quinientos millones de la Begún* una obra original de Jules Verne, tan original, al menos, como tantas obras de Shakespeare y de nuestros clásicos, creadas a partir de obras y argumentos preexistentes.

Una lectura superficial de esta obra vería en ella una mera transposición del enfrentamiento maniqueo entre el Bien y el Mal, a través del resentimiento nacional francés causado por la derrota de 1870 ante la Prusia de Bismarck, que tuvo por consecuencias para Francia la pérdida de Alsacia y Lorena y el pago de fuertes indemnizaciones de guerra. Un precio excesivamente

alto por la liberación de la dictadura del Segundo Imperio, pero un precio que la burguesía francesa pagó gustosamente por el aplastamiento de la Revolución proletaria de la Comuna, mediante su traición como clase nacional.

Que la novela esté inspirada en tal situación no ofrece duda alguna. Tales motivaciones son seguramente más imputables a Grousset que a Verne, quien nunca se mostró excesivamente traumatizado por, la derrota de 1870.

Pero esta novela refleja también inquietudes más inmediatas ante el futuro. Las suscitadas por el militarismo prusiano y la política de rearme de Bismarck, el canciller de hierro.

Los modelos inmediatos de Schultze y Shtalstadt fueron sin duda Krupp y Essen respectivamente. Krupp era ya por entonces el más importante fabricante de cañones del mundo, tanto en cantidad como en calidad en la que afirmaba su superioridad tecnológica. Ello hacía que hasta del Japón le llovieran los pedidos. El gobierno prusiano obtuvo de la fábrica de Essen los enormes cañones de que se sirvió en la guerra contra Francia y, muy en particular, en los bombardeos de París, en enero de 1871.

En la Exposición Universal de París, en 1867, Krupp había exhibido un enorme cañón de 50.000 kgs de peso, que costaba 500.000 francos de la época. Cada tiro de ese gigantesco cañón, que Verne tuvo ocasión de ver, alcanzaba un coste de 4.000 francos. En tal cañón ha de verse el modelo del fabricado por Schultze y potenciado extraordinariamente por la imaginación de Verne. La transposición de esos datos figura en la obra.

En cuanto a las factorías de Essen, el periodismo de la época nos informa de que «en los primeros tiempos de su apogeo no se otorgaba a nadie el permiso de visitarlas, y hasta los directores o jefes subordinados ignoraban lo que pasaba fuera de sus esferas de acción».

Así, pues, el secreto en que se guarece Sthalstadt halla su origen en el de las factorías Krupp.

En una carta de Grousset a Hetzel, fechada el 8 de noviembre de 1978, a la petición de Hetzel de que le enviara copias de los documentos sobre Krupp existentes en el Museo Británico, para que el ilustrador Benett pudiera inspirarse en ellos, respondía el exiliado diciendo que tales documentos eran muy raros

«a causa del celo con que se guarda el secreto de la fábrica».

Pero las dimensiones dadas por Verne a su relato, a partir de estas bases históricas, desbordan ampliamente el contexto de la actualidad de su tiempo y el de la rivalidad franco-alemana, así como el estrecho marco del alegato «chauvinista» al que una lectura superficial de la obra podría confinarlo.

El carácter de genio maléfico, demoníaco, infundido por Verne a su personaje; la descripción kafkiana («avant la lettre», naturalmente) de la ciudad; el asalto al secreto; los temas y motivos de iniciación y el grandioso final de Schultze en su «bunker», como la gigantesca esfinge estatuaria de la muerte, y de Sthalstadt, como un cementerio de polvo y silencio, son los elementos con que Verne trasciende la historia de su tiempo, en una visión terrorífica y deslumbrante del totalitarismo y de las posibilidades que puede conferir la ciencia a hombres exaltados y sin escrúpulos como el alemán Schultze.

Por sí solos esos elementos fascinaron a los lectores contemporáneos de Verne, en una época en que seguía exaltándose la ciencia como factor de progreso material y moral.

Pero al lector de hoy la historia le ha deparado una perspectiva y una lectura diferentes de *Los quinientos millones de la Begún*<sup>[62]</sup>. Pues con una intuición genial, Verne nos ofrece en esta novela una premonición estremecedora del nazismo, al presentarnos a Herr Schultze como un desaforado racista cuya reputación se asienta en obras destinadas

«a probar la superioridad de la raza germánica que, por ello, debe dominar a todas la demás».

Schultze es un precursor de Hitler, tanto en sus objetivos de crear una máquina de guerra terrible para asegurar a Alemania el dominio universal, como en la teoría del *espacio vital*, en el desmesurado orgullo nacionalista y en la agresividad expansionista. Lo es también en el racismo. Una de sus tesis se titula así:

«por qué todos los franceses están afectados, en grados diversos, de degeneración hereditaria».

En la teoría del *espacio vital*:

«Lo único absoluto está en las grandes leyes naturales. La ley de la *competencia vital* lo es al mismo título que la de la gravitación. Querer sustraerse a ella es insensato; plegarse a ella y actuar en el sentido que nos indique es lo razonable y prudente».

En el desmesurado orgullo nacionalista y en la agresividad expansionista:

«Desde que el mundo existe, todo lo durable que se ha hecho lo ha hecho Alemania y no se hará nada definitivo sin ella». Y «Dejadnos tocar una isla o dos en los alrededores del Japón y veréis que zancadas daremos en torno al globo».

Schultze es también un precursor de Hitler hasta en ciertos rasgos psicológicos: la egolatría, la monomanía obsesiva, la vanidad paranoica, los famosos ataques de cólera, el fanatismo...

Stalstadt, la ciudad militarizada, la ciudad de esclavos, la ciudad que reduce a sus obreros a portadores de un número como lo harían los S. S. con los prisioneros en los campos de concentración hitlerianos, es una anticipación del infierno nazi, animada ya de ese furor germánico por la organización y la disciplina, tan frío como metódico, y que como aquél acabará en la catástrofe.

Stalstadt es también una anticipación de Blackland, la ciudad de *La asombrosa aventura de la Misión Barsac*, la última obra de Verne, que se erige como una nueva y lívida profecía del nazismo y aún llega mucho más allá.

¿Es esto forzar las cosas? Las autoridades alemanas de ocupación en Francia no debieron creerlo así cuando incluyeron a *Los quinientos millones de la Begún* en la lista de obras prohibidas.

A destacar también la presciencia de Verne de las modernas dictaduras. Pese a la brevedad de su análisis de la muerte del imperio creado por Schultze, es interesante ver con qué agudeza define como causa principal de este derrumbamiento la organización unitaria, personalista, que deja a la dictadura inerme, sin posibilidad alguna de herencia y de continuidad.

¡Singulares previsiones y cuánto no más profundas que las de sus famosos «inventos»!

«Vivimos una época —escribirá Verne en *El Castillo de los Cárpatos*— en la que todo ocurre, en la que todo ha ocurrido, podría decirse incluso. Si nuestro relato no es hoy verosímil, puede serlo mañana, gracias a los recursos científicos del futuro, y nadie se inclinará a alinearlos entre las leyendas. Además, no se crean ya leyendas en el ocaso de este práctico y positivo siglo diecinueve».

Esto nos lleva inevitablemente a abordar de nuevo el inevitable, el estereotipado «cliché» del Verne profeta, del Verne anticipador. Reiteradas veces he dicho cuán accesorio y contingente es este aspecto en la obra verniana.

¿Qué excitación puede causar en la imaginación del lector de hoy el paso del proyectil sobre France-Ville sino la asociación con las V-I sobre el cielo de Londres, los satélites artificiales y las terribles bombas de fragmentación empleadas por los americanos en Vietnam? Todo eso ha quedado ya dramáticamente superado, y a lo sumo puede suscitar una cierta admiración por la capacidad visionaria del autor de los *Viajes Extraordinarios*. Nada más.

Cierto es que France-Ville se levanta todavía como el sueño aún no realizado de los urbanistas e higienistas de vanguardia, y que los principios en que se funda plantean con cien años de anticipación el problema de la calidad de la vida, tan actualizado hoy por el carácter canceroso de nuestras modernas Megápolis. Pero el esquematismo de su concepción —el autor se limita a dar unos vagos indicios sobre el sistema político y social en que se basa la democracia de la ciudad— reduce considerablemente la dimensión de la utopía, y con ella la de su funcionalidad, es decir, la carga de transformación de la realidad que toda utopía conlleva.

Pese a tal limitación, el conflicto maniqueo entre el Bien y el Mal recubre también aquí la significación de un conflicto entre la democracia y el totalitarismo protofascista, cuyos rasgos esenciales son denunciados en la vertical organización de Stalstadt. Confróntese la solidaria y general participación de los ciudadanos de France-Ville, en su dinámica respuesta ante el

peligro, con la parálisis que sobrecoge a los súbditos y esclavos de Stahlstadt, en su incapacidad de reaccionar tras la desaparición del dictador.

Señalemos al paso, y entre paréntesis, la contradicción entre la denuncia del racismo pangermánico de Schultze y el racismo del humanista doctor Sarrasin hacia los «coolies» chinos, a los que proscribió de la ciudad por ellos construida, de esa ciudad que debía «acoger a todas las gentes honradas» incluidos «los proscritos voluntarios e involuntarios».

Pero el humanismo burgués de la época no parecía tener conciencia de esas contradicciones. Los amarillos y los negros eran «inferiores». ¿Cómo sustentar si no «la necesidad» de «cumplir el deber superior de civilización de las naciones europeas para con los pueblos indígenas» con que, por boca de Jules Ferry, la burguesía justificaba los desmanes del colonialismo? Verne no escapa a ésta ni a otras muchas contradicciones. El burgués humanista y liberal se contradice en su obra con el burgués contestatario fascinado por el nihilismo y la filosofía libertaria; el exaltado defensor de la liberación de los pueblos oprimidos se contradice con el desprecio racista con que trata en numerosas ocasiones a los pueblos de color.

Hay en Verne una lectura «de izquierda» y una lectura «de derecha» aun cuando la primera acumule objetivamente muchas más páginas que la segunda.

Entre la pluralidad de lecturas que suscita la obra verniana, hay la que he calificado de «subterránea» o, si se prefiere, de «subliteral». Y esta lectura obliga a desplazar la estereotipada imagen de Verne como «novelista del futuro» a la de «novelista del pasado». Porque ya hemos visto que en ese ciclo de ciclos que es la obra verniana, el futuro pasa por el pasado (concepción que llevará a Verne a enunciar la doctrina del eterno retorno en su obra crepuscular *El Eterno Adán*) a través de la recreación de los antiguos mitos en una mitología moderna bajo el disfraz del racionalismo positivista.

Las transposiciones profanas de los mitos sagrados y las extrapolaciones de las leyendas heroicas en que aquéllos se sobreviven se hallan caudalosamente presentes en la literatura moderna y, muy en particular, en la literatura romántica (como ha demostrado, por ejemplo, León Cellier en sus ensayos *Le román iniciatique en France au temps du romantisme*<sup>[63]</sup> y *Víctor Hugo et le román iniciatique*<sup>[64]</sup>) hasta el punto de que muchos autores reproducen inconscientemente en sus obras los esquemas mitológicos y legendarios que, incrustados en la veta de lo imaginario, se incorporan así, crípticamente, al género novelesco. Tal podría ser el caso de Jules Verne.

Nada más antitético que la mentalidad mítica tradicional y el pensamiento histórico y científico modernos. Y, sin embargo, ambas mentalidades se funden y conjugan armoniosamente en nuestro autor.

El concepto de Verne de la ciencia fue siempre romántico, como correspondía al «amateur» que era y a una época en la que la ciencia, en el plano, al menos, de la divulgación, no se había liberado aún de sus vinculaciones con lo mágico y lo maravilloso. Divulgadores como Camille Flammarion y Louis Figuier, muy leídos por Verne, sembraban en ese campo. Los avances de la ciencia eran vistos todavía por el vulgo en esa época como manifestaciones de fuerzas misteriosas, de potencias de la naturaleza.

En la definición verniana de la electricidad como «el alma del universo» se halla contenida su concepción mítica de la misma. Para Verne, la electricidad es la forma depurada, o sublimada, del fuego. Lo que no le impediría hallarle las aplicaciones más positivas y racionales.

La mágica fascinación que ejercen las grandes obras de Verne se basa tanto en la poesía de la naturaleza como en el simbolismo subyacente, en la transposición profana y modernizada de los mitos, tan profundamente anclados en el inconsciente cultural de la humanidad.

En *Los quinientos millones de la Begún* la poesía de la naturaleza está ausente por tratarse de una novela urbana. Pero, en cambio, está muy presente la recreación mítica o legendaria, que aquí reviste la forma de la lucha del héroe contra el Dragón (el propio Verne lo explicita al

titular uno de sus capítulos «*La caverna del Dragón*») para entrar en posesión de su secreto, primero, y de su potencia después, según el esquema tradicional de las leyendas heroicas.

Despojado de su personalidad por el cambio de nombre, el héroe penetra por astucia en la ciudad laberíntica. Se somete a las primeras *pruebas*. El anuncio de la Muerte, en la persona de su doble el pequeño Carl<sup>[65]</sup>, que prelude la del Dragón, le es revelado al héroe en su primer *descenso a los infiernos*, en el laberinto subterráneo de la mina, como un símbolo anticipado de su muerte iniciática. La aventura y su paciencia —virtud iniciática por excelencia— le hacen posible franquear, tras diversas pruebas, las sucesivas puertas hasta el Centro. Sus cualidades superiores le hacen digno de llegar a la Caverna del Dragón. Pero ésta, a su vez, ofrece una serie de círculos y de *pasajes sellados* que hay que franquear para alcanzar el secreto. Secreto que reviste la forma de la Muerte, es decir, de lo Sagrado, cuyo conocimiento implica la condena a muerte del héroe. Este confía su evasión al *azar*, ante «la imposibilidad matemática» de lograrlo de otro modo. Tras servirse del recurso mágico de un narcótico, destruye simbólicamente los modelos de la muerte y, tras pasar por la prueba del fuego, realiza la travesía subterránea, clásica en todo mito iniciático como símbolo de mutación espiritual, que concluye en el *desvanecimiento* o muerte aparente que precede clásicamente al *renacimiento*, etc...

A estas secuencias señaladas por Simone Vierne en su obra citada añadiré yo las fechas mágicas, las triadas mágicas del laberíntico plano de la ciudad (triple línea fortificada, triple línea de centinelas, triples series de puertas, etc) y de la Torre del Toro, símbolo probablemente del Minotauro, como parece indicar la alusión al hilo de Ariadna en la corriente del arroyo...

A consignar asimismo otro eco de la mitología clásica en ese jardín tropical que precede a la entrada del santuario de la muerte y que nos recuerda poderosamente al inmenso bosque emplazado ante las puertas del infierno por Virgilio en *La Eneida*.

Pero a esta presencia críptica de la tradición sacra y de la mitología clásica bajo la descripción moderna y racional de la aventura, se superpone una mediación de mayor modernidad. Y es la presencia de elementos rituales de la masonería, familiares a Verne por sus estrechas relaciones con Jean Macé y otros muchos miembros del círculo Hetzel, entre los que abundaban los masones, como veremos más adelante.

No hay duda. El autor habla de las «ceremonias masónicas» a que debían someterse quienes eran admitidos en el Bloque Central. Pero no era necesaria esta indicación. Pues el ceremonial de iniciación masónica es perfectamente reconocible aquí, aun cuando Verne efectúe algunas variaciones en el orden de las secuencias.

Con los ojos vendados, Marcel es llevado por dos hombres armados, cada uno de los cuales le agarra por un brazo. Es el primer viaje de la iniciación ritual masónica, que simboliza que el candidato a aprendiz es todavía un niño y necesita ser guiado. La subida de la escalera, la apertura de la puerta, la retirada de la venda, la visión de la mesa de dibujo con todo su instrumental, en el que hay que suponer la escuadra y el compás (los símbolos masónicos de la materia y el espíritu respectivamente), el interrogatorio o examen, la espera en soledad, etc, son las secuencias del ritual masónico que Marcel cumple una tras otra. Luego, Marcel, con los ojos vendados de nuevo, es llevado por sus vigilantes al despacho del director, quien le hace jurar solemnemente el *secreto*, le revela la *constitución* o el reglamento y le informa que podrá elevarse a los *más altos grados*. Con ello efectúa el segundo viaje o paso de la infancia a la adolescencia, en la que precisa de maestros que dirijan sus estudios. Son los cursos nocturnos de Stahlstadt.

La prueba del fuego, que en el ritual masónico simboliza el tercer viaje o paso a la madurez, es diferida en la novela y sólo tendrá lugar cuando haya entrado en posesión del secreto.

Y para rizar el rizo, el relato terminará con otra iniciación de grado inferior, la del joven Octave. Lo que requerirá de éste efectuar a su vez un «descenso a los infiernos», expresión empleada

literalmente por el doctor Sarrasin.

A la vista de esto, se comprenderá el porqué de la escasa consistencia psicológica de la mayoría de los personajes de Verne, que son simplemente agentes de una empresa cuando no meros símbolos. Se comprenderá también las razones del malentendido que hace de Verne un autor para niños. Éstos, lógicamente, sólo tienen acceso a una lectura literal.

Pero la fascinación que produce la mera lectura literal halla sus raíces en la amalgama de la moderna racionalidad y de la recreación mitológica. Verne creaba leyendas «en el ocaso de ese práctico y positivo siglo XIX».

Se diría que Paul Valéry hubiera pensado en la obra verniana al escribir que «en el conocimiento moderno, lo maravilloso y lo positivo han contraído una asombrosa alianza».

## Capítulo XVIII

### La muy curiosa religiosidad de J. V.

El desdén de Verne por los honores y la mundanidad exasperaba a Honorine, que hubiera deseado percibir los dividendos de la celebridad de su marido. ¡Qué disgusto el de la buena Honorine al ver en el bolsillo de un traje de su marido la invitación, olvidada, a la fiesta de inauguración del castillo de Eu! ¡Qué exasperación la de la fútil Honorine al ver a su marido rechazar olímpicamente una invitación del Príncipe de Gales a una recepción en el Royal Yacht Club! O la de ver que su esposo no explota la admiración de los condes de París, con quienes Verne ha entrado en relación con motivo de tener su yate en el Tréport, y a quienes ha obsequiado con el manuscrito de *Veinte mil leguas de viaje submarino*. Y el soponcio cotidiano de subir al segundo piso para llamar a una puerta, cerrada con doble vuelta de llave, e implorar inútilmente: «Jules, por Dios, baja al salón, que están los...».

Huraño, replegado y secreto, confinado en su exiguo gabinete de trabajo, Verne escribe *La Jangada*, la gran novela de la criptografía, en la que un hombre defiende el secreto de su pasado e incluso el de su nombre, hasta de su propia familia. Y cuando este secreto sea disipado accidentalmente, la vida de este hombre dependerá del secreto de un documento casi indecifrado, de un criptograma infernal.

El un día joven y apasionado lector de *El escarabajo de oro*, va en *La Jangada* mucho más allá que Poe en los laberintos de la lógica y en el rigor del análisis.

Casi cuatro mil documentos crípticos —crucigramas, logogrifos, metagramas, criptogramas, etc.— compuso Verne. Si existen todavía, su publicación sería del mayor interés para poder estudiarlos detenidamente a la luz de sus obras, pues por sí mismos constituyen un motivo más para sospechar una intención cifrada en su obra, un secreto que desmontar pieza a pieza.

A Hetzel, asustado por tantas cifras, responde Verne: «Trataré de abreviar. Pero para mí lo más interesante, la originalidad de la novela, debe estar en las tentativas de leer el documento. En *El escarabajo de oro*, novela que no tiene más de treinta páginas, las cifras llenan diez, y Edgar Poe sabía que todo el interés estaba ahí, y, sin embargo, no se trataba de la vida de un hombre».

Y, en efecto, el criptograma que desespera al juez Jarríquez y que apasiona a toda la ciudad, es el elemento central de *La Jangada*.

Es curioso que el enrevesado documento fuera descifrado, antes de la publicación del segundo volumen, por un discípulo de la Escuela Politécnica, tal y como lo ha revelado Maurice d'Ocagne en su estudio *Jules Verne raconté par le fils de Vun de ses amis (Hommes et choses de Sciences*, París, 1930). A Verne esto le parecía tan imposible, sin estar en posesión del nombre Ortega que da la clave, que creyó en una indiscreción de la imprenta. «¡Qué potencia de análisis!», exclamó, maravillado, cuando se le demostró lo infundado de tal sospecha. «Si hubiera sabido, escribió a d'Ocagne, que uno de sus camaradas podría desvelar el criptograma, habría añadido una inversión de las letras para protegerlo aún más de toda investigación».

Novela extraña, barroca, impregnada de una atmósfera sofocante en perfecta adecuación al marco en que se desenvuelve: la selva amazónica, tan intrincada como el criptograma. Bajo el pretexto de descripción geográfica hallamos aquí los mismos temas y estructuras obsesivos: la isla fluvial errante, portadora del microcosmos de la casa familiar; la paternidad espiritual que se establece entre Joam Dacosta, alias Garra, y Manoel Valdez; el hilo conductor que reviste la forma de la liana que lleva a Frago y que se prolonga en éste para hacer de él el agente del azar que, al hallar el nombre de Ortega, permitirá llegar a la cifra 432513, con la que se desvelará el documento y se salvará la vida del secreto Dacosta.

Analizando las cifras 432513 con que el juez Jarríquez consigue atravesar la opacidad del



documento, Marcel Moré dice que si se considera dicha cifra como el emparejamiento de dos números formados por tres cifras «puede observarse que 42 3, 4 3 2 y 513 son divisibles por 9 (¡la prueba por nueve!) y que dan como cocientes respectivos 47, 48 y 57. ¿Y no es el año 1847 el último pasado por Jules Verne en Nantes con su padre, como 1848 es el del abandono del hogar familiar con la instalación definitiva en París, como 1857 el de las bodas con la joven viuda de Amiens, con la que vivirá, él también, amurallado en un secreto casi total? Tres fechas evocadoras de las tres ciudades en que se ha jugado el destino del hijo del señor Verne. Semejante interpretación es muy arbitraria, se dirá. Sin embargo, es el juez Jarríquez quien la autoriza, al creer que la clave del criptograma debe estar en una fecha capital de la vida de Dacosta, quien, como acabamos de ver, no deja de tener algunas relaciones con el propio autor. Y si éste puede dar igualmente la impresión de haber escogido el número 432513 “al azar” ¿no enmascarará este “azar” una necesidad? En *La Esfinge de los hielos* (cap. I) Jules Verne cita de Edgar Poe, a quien llama entonces el genial poeta de lo extraño humano, esta frase paradójica: “Un azar debe ser incesantemente la materia de un cálculo riguroso”<sup>[66]</sup>.

Si Moré hubiera procedido a efectuar más combinaciones con esos números, habría obtenido una serie mayor de cocientes significativos, correspondientes a los años de: encuentro de Pierre Verne y Sophie (1826); matrimonio de éstos (1827); nacimiento de Caroline (1827); fuga de la casa paterna (1839); noviazgo de Caroline (1847); bodas de Caroline (1848)... acontecimientos de más fuerza evocadora que la de las tres ciudades.

Resbaladizo terreno éste, cierto es, pero al que, como ya hemos visto parcialmente con *Las Indias negras*, invita este gran mixtificador que fue Verne, en cuya lectura Raymond Roussel fue más lejos que nadie, para extraer de él el método de composición de sus libros. Astrólogos y cabalistas se han inclinado también sobre Verne, atraídos sin duda por la ciencia criptográfica de éste, pero sus elucubraciones son totalmente ilegibles.

El hombre que desafía los usos sociales de la provinciana burguesía de Amiens, aislándose del salón de su mujer tras de una puerta cerrada con doble vuelta de llave, como muchos de sus personajes (entre ellos, Dacosta) desafiaban a la sociedad entera con el simbólico gesto de cruzarse de brazos, escribe tras esta sombría novela una obra que es una epopeya cómico-heroica del individualismo más exacerbado frente a toda coerción por la sociedad y por el Estado.

*Kériban el Testarudo*, el tradicionalista «contestatario», el rebelde contra toda imposición, el contradictor al que no se puede contradecir, el obstinado turco, es el héroe cómico de esta novela, el hombre rico y generoso que gasta una fortuna en circunvalar el Mar Negro por no plegarse a pagar los céntimos con que el Estado otomano acaba de gravar el paso del Bósforo. En verdad que no deja de ser éste el más extraordinario de los viajes extraordinarios, habida cuenta de que el móvil del mismo es juna cena al otro lado del Bósforo!

La misogamia de Verne se da aquí rienda suelta con ese flemático holandés, Van Mitten, que habiendo escapado a las manos de su mujer va a caer en las garras de una *viuda voraz* que corre en busca de marido.

«—La señora Van Mitten es una perfecta señora. Como mujer, no he tenido todavía una sola queja que dirigirle, pero como compañera de mi vida...

—... Mahoma conocía bien a ese sexo encantador cuando permitía a sus adeptos tener tantas mujeres como quisieran.

—Cierto, respondió Van Mitten, creo que diez mujeres se gobiernan mejor que una sola.

—Y mucho mejor es, añadió Kériban, no tener ninguna.

—... Figúrese que hoy es carnaval y que no es más que un disfraz para un matrimonio imaginario.

—No es el disfraz lo que me inquieta... es el matrimonio.

¿Qué pensaría Honorine al leer estas cosas? Pero ¿es que leía Honorine los libros de su marido? Es indudable también que en la rebeldía, tozudez y violencia de Kériban están presentes los rasgos de carácter de Michel, que tanto atormentaban al autor, y así lo reconoce Jean-Jules

Verne, en quien las réplicas de Kéraban movilizan muchos recuerdos de su padre.

La partida de Michel no había puesto fin a los disgustos. Michel había abandonado a su esposa, al enamorarse de una joven pianista de dieciséis años a la que secuestró y de quien tuvo dos hijos con apenas once meses de intervalo. Jules Verne debió acoger en su casa a la esposa abandonada, quien, con gran magnanimidad, accedió a liberar a Michel de sus lazos para que pudiera casarse con la joven Jeanne. Ésta lograría, a fuerza de dulzura y paciencia, domar a Michel y ser la artífice de la reconciliación entre padre e hijo.

En todo caso, hacia 1884 las relaciones de Jules con su hijo debieron mejorar considerablemente, puesto que vemos a Michel incorporado al gran crucero del *Saint-Michel III*, realizado en mayo y junio de ese año, por el Mediterráneo.

Pues es el Mediterráneo el que ahora atrae irresistiblemente a Verne, que hace de él escenario de dos obras en proceso de creación: *El archipiélago de fuego* y *Mathias Sandorf*.

Este crucero, efectuado nuevamente en compañía de Paul y de un hijo de éste, de Robert Godeffroy, de Raoul Duval y de Jules Hetzel hijo, fue nuevamente un termómetro de la celebridad del novelista, tan sólo comparable a la de los meteoritos cinematográficos de 1950 o a la de los más actuales epilépticos del micrófono. En todas partes donde anclaba el *Saint-Michel* se producía el asalto de la muchedumbre, que obligaba al novelista a permanecer recluido en su camarote.

Luego de haber sufrido una interminable serie de brindis elevados por las autoridades de Gibraltar, que «le dejaron sin poder mantenerse sobre sus columnas de Hércules», Verne y sus acompañantes se dirigieron a Orán, donde les esperaban Honorine y Michel, para ir seguidamente a Argel, Bona y Túnez. En Bona, ante el mal estado de la mar, Honorine rehusó embarcar e insistió en ir por tierra. Una línea férrea interrumpida, como la que hallara Phileas Fogg en la India, obligó a los viajeros a sufrir las incomodidades de las posadas y los caminos, lo que provocó una escena conyugal entre Honorine y Jules, quien despotricaba contra «la maldita tierra». Estos incidentes serían más tarde descritos en *Clovis Dardentor*. Enterado el Bey de Túnez de la identidad del viajero, le envió su suntuoso tren personal para que llegara a Túnez, donde le ofreció una gran recepción oficial.

La siguiente escala era Malta. Pero el mal estado de la mar les obligó a refugiarse tras el cabo Bon, en la solitaria bahía de Sidi-Yusuf. Robert escribió en su diario: «Mi tío se cree naufragado. Está encantado. Nos bañamos. El ejecuta una danza de salvaje en torno a un poste imaginario. Michel, que está a bordo, dispara su fusil al aire. Entonces, unos cuantos árabes, invisibles, creyéndose atacados, responden con varios tiros de fusil».

Hechos de nuevo a la mar, rumbo a Malta, sufrieron una tempestad tan violenta —la que leeremos en *Mathias Sandorf*—, que estuvieron a punto de naufragar de verdad. Esto dio ocasión a Honorine de despotricar, a su vez, contra «el maldito mar». De Malta fueron a Sicilia, donde Jules y sus acompañantes efectuaron la escalada del Etna, pero por fuera, como Mathias Sandorf y Bathory, y no por dentro como lo habían hecho Axel y Lidenbrock.

Habiendo debido sacrificar el Adriático, que Verne quería recorrer para inspeccionar ocularmente el escenario de *Mathias Sandorf*, se dirigieron de Sicilia a Nápoles, y de aquí a Civita Vecchia. Puesto el pie en tierra, Honorine declaró que no volvería a embarcarse por nada en el mundo, viniendo así a justificar la declaración de Verne de que sus héroes necesitaban vivir libres de todo yugo. Roma, Florencia, Venecia, Milán, París, Amiens. En Venecia, Verne quiso mantener el incógnito que había podido preservar en Florencia, pero eso era no contar con la buena Honorine, a quien encantaba recibir las salpicaduras de la gloria de *Giulio*. Fuegos artificiales, grito unánime de la multitud —«¡Eviva Giulio Verne!»—, corona de laurel, desfile en su honor, al que el novelista aceptó, asistir a condición de que pudiera hacerlo en mangas de camisa. Visita del archiduque de Austria, Luis Salvador, de la que germinaría una amistad por correspondencia. Milán. Visita a la Brera para ver los dibujos de Leonardo da Vinci, ese

hermano espiritual...

En Roma, los pasajeros del *Saint-Michel* fueron recibidos por León XIII en audiencia privada de una hora de duración. Según Allotte de la Füye, que utilizó el diario de Robert Godefroy, el Papa dijo a Verne: «No nos ha escapado la parte científica de sus obras. Pero lo que más apreciamos en ellas es la pureza, el valor moral y espiritual. Nos las bendecimos y le exhortamos a perseverar». El sobrino Robert anotó en su diario: «Fue una visión celestial. Hasta mi tío estaba al borde de las lágrimas».

¿Había realmente leído León XIII las obras de Verne? Su declaración induce a creer que no, o que de haberlas leído lo había hecho muy superficialmente.

En la introducción, habíamos reproducido la carta de Veuillot a Hetzel en la que denunciaba la ausencia de Cristo en los libros de Verne. Observación tan justa como perspicaz, porque parece imposible adscribir al cristianismo la visión del mundo contenida en los *Viajes Extraordinarios*.

El Evangelio se halla ausente de esta obra, en la que la venganza se confunde con la justicia y en la que no hay lugar para el perdón.

«He hecho en todas partes el bien que he podido y el mal que he debido hacer. La justicia no está en el perdón», dice Nemo, el vengador implacable erigido en justiciero.

Esta declaración no sorprenderá en el libertario que es Nemo, de nacionalidad hindú tras su fallida filiación polaca original. Pero ¿qué pensar de una declaración aún más violenta proferida por un sacerdote católico? En *Familia sin nombre*, la viuda y los hijos de un traidor venal, de un delator, dedican su vida a reparar la inexpiable falta de su marido y su padre. Uno de los hijos, Joann, es sacerdote, pero sus prédicas están exclusivamente orientadas a fomentar la insurrección de los canadienses francófonos contra el gobierno inglés.

«—Quiera Dios concedernos el triunfo debido a las causas santas, añadió Joann.

—¡Ojalá Él nos ayude!, dijo Bridget, para que yo pueda tener el derecho de rogarle por...

—¡Madre, dijo Joann, madre!

—Y tú, hijo mío —repuso Bridget— ¿has rezado por tu padre; tú, sacerdote del Dios misericordioso?

Joann inclinó la cabeza sin responder.

—Hijos míos... si nuestro país os es deudor algún día de su independencia, el nombre que llevábamos antes, ese nombre de Morgaz...

—No puede existir ya, madre, replicó Jean, no hay rehabilitación posible para él. Es tan imposible devolverle su honra, como la vida a los patriotas que la traición de mi padre llevó al cadalso. Lo que Joann y yo hacemos no es para borrar la infamia ligada a nuestro nombre. ¡Eso es imposible!... Nuestros esfuerzos tienen únicamente por fin reparar el daño hecho a nuestro país, no el que se nos ha hecho a nosotros mismos. ¿No es así, Joann?

—Sí, respondió el joven sacerdote. Si Dios puede perdonar, sé que eso está prohibido a los hombres, pues mientras la honra sea una de las leyes humanas, nuestro nombre será siempre objeto de pública reprobación».

El perdón está prohibido a los hombres...

Singular sacerdote éste, como singular es ese Padre Esperanto, que aparece en *El soberbio Orinoco* como el sacerdote militante no de una religión sino de una civilización, ese coronel revestido de una sotana que

«reunía en él el alma de un soldado y el alma de un apóstol. El oficial estaba preparado para fundirse en el sacerdote, el sacerdote militante que se consagra a la conversión, o en otros términos, a la civilización de las tribus salvajes».

Mathias Sandorf, el coronel Munro, Nana-Sahib y tantos otros héroes vernianos son movidos ardientemente por el afán de venganza, de una venganza que sólo puede satisfacerse con la aniquilación del enemigo. Ayrton es la única excepción. En el mundo de justicia inmanente que es el mundo verniano, la venganza se constituye en instrumento y atributo de esa justicia. Venganza o justicia que es asumida, en muchos casos, por personajes en quienes puede reconocerse una naturaleza demoníaca que les lleva a desafiar a Dios, ya sea directamente, ya mediante la apropiación de sus atributos (Zacarías, Nemo, Sandorf, Camaret, Kaw-djer).

Cierto es que Dios está presente en numerosas páginas —aun cuando en muchos casos lo esté bajo la forma de invocaciones convencionales o meramente coloquiales— ya sea con su explícita denominación, ya bajo advocaciones tales como el Cielo, la Creación, la Providencia, etcétera... Pero ¿hasta qué punto esta convencional presencia de Dios no podría deberse a eventuales admoniciones de Hetzel, preocupado por preservar su clientela católica, cuando sabemos, por ejemplo, de su insistencia en que se mencionara la existencia de una iglesia en Antekirtta, la base de ese taumaturgo que era el doctor Antekirtt?

De todos modos, hay que señalar la profunda ambigüedad de la religiosidad verniana, que, en última instancia, se ampara en un vago deísmo. Deísmo que para Moré se emparenta al de Víctor Hugo y que para Jean Chesneaux cabe adscribir al de la masonería, cuyo ideario, añade, debió ser familiar a Verne por los amigos de Hetzel. Y tanto que le era familiar. Y no sólo por los numerosos masones amigos de Hetzel. Su más íntimo amigo y paisano, el compositor Aristide Hignard, compañero de bohemia y de viajes, era un activo masón. Y también Jean Macé, co-director con él de la etapa inicial del *Magasin d'Education et Récreation* fundador en 1866 de la Liga de Enseñanza, organización muy beligerante por la enseñanza laica, obligatoria y gratuita. Hay una carta de Verne a Hetzel, en la que le habla así de Macé: «Le quiero y le debo más que a usted... *Es mi director especial*» (el subrayado es mío).

Ya hemos visto, al hablar de *Los quinientos millones de la Begún* desplegarse en filigrana el ritual iniciático masónico. Hay otras veladas alusiones y transposiciones iniciáticas masónicas en sus obras. La más transparente aparece en una de las primeras, en el *Viaje al centro de la Tierra*. Cuando el trío de pioneros de la espeleología pasa *bajo Escocia* —cuna del llamado rito escocés—, se nos dice: «Nuestra carga es algo pesada, pero la bóveda es sólida. *El gran arquitecto del universo* (subrayo yo) la ha construido con buenos materiales».

En otra obra de muy acusado carácter iniciático, *Michel Strogoff* —nombre que, en griego, evoca el círculo y la noción de circularidad implícita en Stroifos, nombre del padre y del hijo de Electra, como indica Michel Serres al observar el desdoblamiento de Nadia en Antígona y en Electra ante Michel-Edipo—, en *Michel Strogoff* digo, la frase del zar: «Es un hombre», suena como un eco de la pronunciada por Sarastro sobre Tamino —«Es más, (que un príncipe). Es un hombre»—, en la gran ópera masónica de Mozart y Schikaneder, *La flauta mágica*. Como también el nombre de Paganel suena como un eco del de Papageno.

¿Fue masón Jules Verne? Nada permite afirmarlo, pero desde luego si no fue iniciado en los secretos de la masonería por dentro, sí lo fue «por fuera».

En todo caso, ahí quedan unas enigmáticas y turbadoras palabras de su padre, Pierre Verne, en respuesta a un amigo que le había felicitado por la concesión a Jules de la Legión de Honor:

«Me alegra mucho que el éxito de Jules sea de buena ley. Sus lectores van haciéndose innumerables, pero ¿de qué le sirve al hombre conquistar el universo si pierde su alma?».

Nos hallamos aquí con la misma dificultad que al tratar de reducir a un sistema coherente las ideas políticas y sociales de Verne. Mas la ambigüedad es aún mayor en lo que atañe a su religiosidad. Esta ambigüedad se manifiesta en las múltiples formulaciones ambivalentes, cuando no contradictorias, hechas por Verne en torno a conceptos tales como destino, azar, naturaleza, Providencia, etcétera...

Lady Elena dice a Paganel: «Créame, deje hacer al azar», para corregirse inmediatamente: «o más bien a la Providencia».

Esta expresión, escrita hacia 1866 o 1867, está muy próxima de la proferida cuatro años antes, en una carta a su padre:

«Me asombra la satisfacción un poco bobalicona que siente mucha gente en llamar azar a la acción de una potencia superior a la que sería tan sencillo, y cuánto no más lógico, llamar Providencia».

Pero veinte años más tarde, Verne escribirá, más matizadamente, esta proposición ambivalente:

«La Providencia —para los que creen en la intervención divina en los asuntos humanos, el azar para los

que tienen la debilidad de no creer en la Providencia— vino en socorro de los náufragos». (*Robur el conquistador*).

Y en *Mathias Sandorf*, el azar, insistentemente citado, se convertirá en «la Providencia de los miserables».

Esta ambigüedad se refleja asimismo en numerosos pasajes en los que acontecimientos o fenómenos calificados de sobrenaturales hallan posteriormente una explicación racional. O bien cuando se invoca la ayuda del Todopoderoso para salir de un peligro, y el personaje se cree obligado a añadir que conviene ayudar al Todopoderoso a ayudarles.

«—Estamos perdidos.

—No, señor Hobson, ayudémonos nosotros primero. El Cielo nos ayudará luego».

(*El país de las pieles*).

«—¡Qué quiere usted! Vasquez. Hemos hecho todo lo que hemos podido. A Dios corresponde hacer lo demás.

—Le ayudaremos —dijo Vasquez, entre dientes».

(*El faro del fin del mundo*).

No cabe, sin embargo, ver ambigüedad alguna en la consideración que al no practicante Verne le merecía el culto y el clero. Es sorprendente que los lectores del *Magasin d'Education et Récréation* no se escandalizaran ante la irreverencia manifiesta de pasajes como éstos:

«Se vendía allí todo lo vendible, objetos de tres al cuarto, bibelots de escaso valor, residuos lamentables, imágenes religiosas y utensilios de cocina».

(*Un drama en Livonia*).

«Las bandejas pasaron ante mí cargadas de Biblias en vez de *sandwiches*».

(*La ciudad flotante*).

«A la parodia sucedió el entretenimiento. ¿Qué nos preparaba, bajo esta etiqueta, míster Anderson? ¿Un sermón o una conferencia?».

(*La ciudad flotante*).

«Pero apenas estaban sus músculos en tensión, cuando apareció el *sheriff* de Arondale, Vincent Bruck, acompañado del clérigo Hugh Hunter, ministro metodista de la parroquia, gran vendedor de Biblias, a la vez antisépticas y antiescépticas».

«El metodista se mostró tan particularmente metódico en su manera de operar, según todas las reglas del arte, que después de haber hecho un tuerto de Tom Crabbe, hizo de él un cielo hundiéndole de un puñetazo el ojo izquierdo».

(*El testamento de un excéntrico*).

El culto y la oración son revestidos de una significación meramente utilitaria, en este pasaje de Hatteras:

«En estas largas campañas, la oración en común, la lectura de la Biblia, deben reunir a menudo a espíritus muy diversos y estimularlos en las horas de desánimo... Shandon conocía por experiencia la utilidad de estas prácticas y su influencia en la moral de una tripulación. Por ello, son siempre empleadas a bordo de los navíos que van a invernar en los mares polares».

Estas citas contradicen la afirmación de Diesbach de que las simpatías religiosas de Verne le inclinaban al protestantismo.

Pero donde la irreverencia de Verne llega a su máximo nivel es en la parodia que del Papa hace en *El pueblo aéreo*, según la interpretación de Moré, con la que sería muy difícil no estar de acuerdo. Dos exploradores, prisioneros de los *wagdís* —extraños seres a mitad de camino entre el mono y el hombre— asisten a la ceremonia procesional en el curso de la cual debe aparecer el soberano en todo el esplendor de su gloria.

«—Después de todo —dijo John Cort—, tal adoración, *por dirigirse a un hombre*, no significa nada desde el punto de vista religioso.

—A menos, repuso el francés, que el tal hombre sea *de madera o de piedra*...

—En este caso, Max, nada impediría considerarlos como a seres humanos».

Un organillo —*instrumento sagrado*, dice Verne— desgrana las notas de la copla popular *A la gracia de Dios*.

Se forma un cortejo. Y casi en seguida:

«Apareció un trono —un viejo diván cubierto de telas y follajes—, sostenido por cuatro portadores y sobre el que se pavoneaba Su Majestad... La multitud se inclinaba, silenciosa, hasta tocar el suelo, como hipnotizada por la *augusta presencia de Mselo Tala-Tala*<sup>[67]</sup>. El *soberano* parecía indiferente a los homenajes que recibía, a los que probablemente estaba muy acostumbrado. Apenas si se dignaba mover la cabeza en señal de satisfacción. Ni un gesto, como no fuera el efectuado dos o tres veces para rascarse la nariz, una larga nariz sobre la que llevaba unas grandes gafas que justificaban su sobrenombre de *Padre Espejo*.

—Pero ¡si es un hombre!

—¿Un hombre?

—Sí, un hombre, y es más, un blanco.

—¿Un blanco?

Sí, no había duda, el que se paseaba en su *sedia gestatoria*...».

¡Sedia o silla gestatoria! Como es sabido, esta expresión está específicamente reservada a la silla portátil en que se transporta al Papa en las grandes ceremonias. No hay equívoco posible ni necesidad de recurrir a la interpretación de los demás elementos, ya claros de por sí, de la sátira, elementos que hemos ido subrayando en el texto transcrito.

Este texto confiere un sabor particular a la audiencia pontificia de 1884, celebrada diecisiete años antes de la publicación de *El pueblo aéreo*, así como a la emoción que se nos dice suscitó en el novelista.

Es evidente la profunda evolución religiosa de Verne, desde su inicial catolicismo a un vago deísmo que acabaría impregnado de una espiritualidad nietzscheana. Esta evolución se patentiza en la conducta de Zacarías, el relojero que, por «haber creado el Tiempo», se erige en el igual del «Creador de la Eternidad». En la primera edición de la obra, en 1854, Zacarías asiste, ausente, al oficio divino, pero se inclina en el momento de la elevación, en tanto que, en la reedición de 1874, rehusará inclinarse, «mirando con fijeza la hostia divinizada».

En *La isla a hélice*, publicada en 1895, se lee esta sorprendente declaración del rey de Malecarlie, amortiguada por la pasión musical del parlante:

«Mozart no es un rey... Yo diría que es un dios, puesto que se tolera que Dios exista. ¡Es el Dios de la Música!».

Cierto es que cuando Verne escribió esto ya no estaba Hetzel para moderarlo.

Decididamente, teníamos razón al decir que Verne no se deja meter en el traje de primera comunión con que Margueritte Allotte de la Füye y Bernard Frank habían querido amortajarlo.

## Capítulo XIX

### El atentado

Con *Mathias Sandorf* la novela del Mediterráneo, Verne opera un retorno al *román feuilleton* usando de los procedimientos de composición utilizados por los maestros del género, Dumas, Sué, Feval, Erckman-Chatrion, etcétera, para mantener jadeante la expectación del lector. Con *Mathias Sandorf*, Verne quiere hacer un nuevo Monte-Cristo. Por ello dedica el libro a Alejandro Dumas hijo y a la memoria del gran Alejandro Dumas, fallecido en 1870, que había guiado sus primeros pasos.

Alejandro Dumas le responde diciéndole que «literariamente». Verne es más hijo del autor de Monte-Cristo que él mismo, y que eso establece una fraternidad entre ambos que le enorgullece.

«Jules Verne, diría después el autor de *La dama de las camelias* es mi padre, un Alejandro Dumas cuyos personajes hubieran cambiado la caja de rapé por el revólver. De mi padre tiene la imaginación, el ingenio y la exuberancia, el buen humor, la invención, la salud, la claridad, a lo que añadiré esta virtud desdeñada por los impotentes: la fecundidad. Tiene el estilo alerta como el pie de un escalador de los Alpes. Ha divertido y aterrado a generaciones enteras».

Esta tentativa de Verne se inscribe en la búsqueda de una nueva orientación. Ocupado en la elaboración de *Mathias Sandorf*, había escrito a Hetzel:

«Usted comprende mi situación ante nuestro público; no tengo más temas cuyo interés esté en lo extraordinario: Globo, Nemo, etc. Debo, pues, tratar de suscitar el interés por la combinación. El *Archipiélago de Fuego* es una novela combinada, y la que estoy haciendo lo es más aún; sin violación ni adulterio, ni pasiones extra, trato de hacer para nuestros lectores un verdadero Monte-Cristo, y creo que lo tengo... Evidentemente, me mantendré siempre, y lo más posible, en el marco de lo geográfico y lo científico, puesto que éste es el fin de la obra entera; pero ya sea el instinto del teatro que me impulsa, ya sea por interesar más a nuestro público, tiendo ahora a dar la mayor densidad posible a las novelas que me quedan por hacer y a emplear todos los medios que me depare mi imaginación en el dominio bastante restringido en el que estoy condenado a moverme. ¿Es que no estoy en lo cierto?...».

En el dominio bastante restringido en el que estoy condenado a moverme... «Interesar durante tres volúmenes con los medios de que dispongo es más difícil que para Dumas con diez volúmenes».

Es evidente que sufre de la limitación del «corsé» que le imponen su especialización y su público, es decir, su contrato.

Pero esta incursión en la novela-folletón —publicada con gran éxito por *Le Temps* en 1885— debía ser excepcional, por cuanto insistir en el género hubiera sido rehacer caminos ya muy trillados. Sin embargo, la maestría de composición de la primera parte, la de la inolvidable fuga de Sandorf y Bathory, prueba sobradamente la versatilidad de los dones del gran narrador.

En esta época crítica, Verne vuelve al hilo de sus *Viajes Extraordinarios* con *Robur el conquistador*, que se eleva en el aire a bordo de su extraño autogiro para afirmar con el *Albatros* la supremacía de lo-más-pesa-do-que-el-aire. Robur, remedo desafortunado de Nemo, se inscribe aún en la trayectoria de sus héroes positivos. Bastarán unos años para que su autor nos presente su retorno como el de un ser maléfico.

Es en este año cuando, cediendo a las instancias de Honorine, alquila una casa más grande para que ella pueda satisfacer sus necesidades de *standing* para la recepción de sus relaciones. La casa es inaugurada con un nuevo gran baile de disfraces, que, al igual que el primero, instigará a los invitados a presentarse bajo los rasgos de los grandes héroes vernianos. Jules y Honorine, vestidos de cocineros, reciben a sus invitados en el «Gran Albergue de la Vuelta al Mundo». Verne está muy apropiado con su disfraz de cocinero, por el gran abdomen que ha empezado a

desarrollar como consecuencia de la terrible voracidad que le aqueja. Esta voracidad, objeto de bromas familiares, es consecuencia de la polifagia y polidipsia con que empieza a manifestarse sintomáticamente la diabetes que acabará con él.

A estos desórdenes se añade lo que él llamaba «el calambre del escritor», que le crispa la mano y le hace doloroso el acto de escribir.

Pero ¿quién hubiera podido predecir la irrupción del drama en esta existencia regulada como un reloj, en la que ninguna puerta quedaba abierta a lo imprevisible, excepción hecha de sus travesías y de sus misteriosas escapadas a París?

El 9 de marzo de 1886 «un desequilibrado» le espera a la puerta de su casa y le dispara a bocajarro dos balas de revólver. Una de ellas se aloja en el pie izquierdo del escritor, quien, tras conseguir desarmar al agresor, se derrumba pesadamente.

Pese a las graves consecuencias del atentado, morales y físicas —Verne quedó cojo—, Allotte de la Füyé le dedica tan sólo unas líneas, dejando deliberadamente en la sombra tanto la identidad del agresor como las circunstancias del drama. He aquí su versión del mismo: «Una tarde de marzo de 1886, Jules Verne es víctima, a la puerta de su domicilio, de un accidente tan trágico como imprevisible, cuya sombra pesará siempre sobre su irresponsable autor, más compadecible que la víctima. Un desgraciado adolescente<sup>[68]</sup>, presa de una fiebre cerebral a consecuencia de un exceso de trabajo, se escapa de su casa con un arma de fuego. ¿Qué aberración le lleva a tirar sobre el escritor, de quien es, desde la infancia, un lector maravillado? La muerte roza de cerca a Jules Verne; el disparo le hiere solamente».

¿Qué aberración llevó al agresor a tirar contra Jules Verne? ¿Y cuál es la que llevó a Allotte de la Füyé a ocultar la verdad tras la vaguedad de estas breves líneas? Ella sabía perfectamente quién era el autor del atentado. Pero la prudencia que se impuso, dictada por sus lazos familiares con su biografiado, le impidió dar detalles del drama, que era un drama familiar.

Sin embargo, veinte años antes, Charles Lemire había revelado la identidad del agresor: Gastón Verne, hijo de Paul.

«Cual no sería la estupefacción de Jules Verne cuando en el autor del atentado reconoció a uno de sus parientes, Gastón Verne, su sobrino, hacia quien siempre había mostrado un gran afecto... A consecuencia de un trastorno cerebral, este joven de veinticinco años se mostró alcanzado de manía persecutoria. Dejó el ministerio para ir a reposar a Blois. Allí escapó a la vigilancia de la familia, tomó un billete para Dover, se detuvo en Amiens y se entregó a este acto incomprensible, pues su tío no había tenido para con él más que bondadosas atenciones. Su sobrino fue confiado a médicos especialistas y se hizo el silencio».

La misma Allotte de la Füyé afirma que la prensa silenció bruscamente la publicidad dada al atentado, lo que permite creer que el silencio fue solicitado por la familia.

El misterio de que se ha rodeado este dramático episodio ha dado lugar, como no podía por menos de ocurrir, a toda suerte de hipótesis y conjeturas. Marcel Moré ha llegado incluso a tratar de elucidar las motivaciones del agresor recurriendo al análisis de las relaciones de Beethoven con su sobrino, y buscando en las obras de Verne las posibles claves del misterio.

Las circunstancias del atentado, ya que no las motivaciones, han quedado aclaradas por Jean Jules Verne, quien ha publicado sendas cartas sobre el mismo de Paul y de Michel Verne, así como el texto del telegrama enviado a Hetzel, quien, muy enfermo, se hallaba en Montecarlo. El telegrama, del 10 de marzo de 1886, decía: «Godefroy escribe de Amiens que Gastón, presa de un ataque de locura, ha disparado dos tiros de revólver sobre Verne. Éste, ligeramente herido en un pie».

Jean-Jules Verne nos confirma el gran afecto sentido por Verne hacia su sobrino Gastón, cuya seriedad contrastaba con el carácter de Michel y con la ligereza de sus hermanos.

Gastón Verne apareció ante su tío en el momento en que éste iba a abrir la puerta de su casa, y le pidió le defendiera de los enemigos que le perseguían, y que él le mostraba con su dedo



índice. Como Jules Verne tratara de convencerle de que nadie le perseguía, el joven exclamó: «¡Ah, tampoco tú quieres defenderme!», y acto seguido le disparó dos veces.

La carta de Paul Verne a León Guillón indica otras motivaciones por parte del agresor. He aquí el texto de esta carta, publicada por vez primera en su ya reiteradamente citado libro:

«Mi querido León: ¡Qué espantosa desgracia! Vuelvo de Amiens, donde he visto al pobre Gastón que ha sido internado en el hospital a petición de su tío. El pobre muchacho no es consciente de lo que ha hecho. Dice que ha querido atraer la atención hacia su tío para que entre en la Academia —es la única explicación que he podido obtener de él—. El fiscal de la República y los médicos que lo han visto le declaran absolutamente irresponsable; va a ser internado en una casa de salud.

Nada podía hacernos prever tal desgracia. Fue al llegar a París cuando desapareció —volvía de Blois con su tía para asistir a la boda de su prima—. Salió del coche a mitad de camino con el pretexto de ir a la peluquería, y ya no reapareció. Estuvimos buscándolo durante veinticuatro horas, y tan sólo tuvimos noticias suyas por el telegrama de Jules llamándome a Amiens. ¡Qué desgracia! He perdido la cabeza, y todos estamos sumidos en una desolación que vosotros compartiréis.

Te escribo estas líneas para que puedas comunicarlo a la familia. Espero que podáis evitar a mamá esta horrible noticia. Jules está herido en un pie, pero los médicos esperan que la herida no tenga consecuencias graves; la bala no ha sido extraída y no lo será probablemente. No sufre. Van a ponerle un aparato para inmovilizarle el pie hasta su curación»<sup>[69]</sup>.

Gastón Verne, el hijo predilecto de Paul, pues, al parecer, sus otros dos hijos, Marcel y Maurice, le crearon tantos sinsabores como Michel a Jules, acabó su vida en una clínica psiquiátrica de Luxemburgo. Su acto criminal fue, pues, un acto de demencia, y ello parece invalidar todas las conjeturas hechas acerca del atentado.

La herida tardó muchísimo en cicatrizar, probablemente como consecuencia de la diabetes, y la bala, alojada en una articulación, no pudo ser extraída, dejando cojo al escritor. «Heme aquí condenado a una cojera de la que me consolaré pensando en la señorita de la Vallière, en Talleyrand, en Lord Byron».

Ocho días después de este drama, Verne es víctima de un atentado aún más doloroso: el de la muerte de Jules Hetzel, su padre «espiritual», su amigo, su consejero, su protector<sup>[70]</sup>.

Y, todavía postrado en su lecho, la adversidad le asesta un nuevo golpe: la muerte de su madre. Muerte a la que se añadirá, en fecha imprecisa, la de la misteriosa «dama de Asnières».

Tantos naufragios le quebrantan. La amargura se instala en él. El hombre grave, taciturno, que, meses después, recorre melancólicamente, apoyado en un bastón, el jardín y la casa familiar de Chantenay —cuya venta corta las últimas amarras con su infancia—, se sabe ya en el ocaso de su vida y los recuerdos le son tan punzantemente dolorosos como el reuma que le aqueja.

Pero entre tantas despedidas le queda aún por cumplir la más dolorosa quizá de todas: la del mar. Lina simple excursión en su *Saint-Michel* es concluyente. Es un inválido.

El mar, que era el mejor sustento de su espíritu, su gran pasión, le rechaza.

Verse obligado a vender su yate fue para él como un anticipo de sus funerales. Cercenado su horizonte marítimo, el hombre secreto de Amiens se repliega a su vida ordenada de burgués y al mundo de la imaginación por la que aún le será dad© navegar durante casi veinte años.

## Capítulo XX

### En la arena política

Reducido a la inmovilidad durante largos meses, Verne se refugia más que nunca en el trabajo, con el que trata de evadirse de la depresiva tristeza que lo habita.

De esta situación dejará constancia, años después, en *Un drama en Livonia*:

«... muy introvertido, poco comunicativo, no se abría a nadie, ni a sus hijos ni a su viejo y fiel Hamin. Con la esperanza de olvidar se refugiaba en el trabajo, un trabajo obstinado...

Menos comunicativo que nunca, pasaba las largas horas de la jornada en su gabinete de trabajo... Taciturno, no le gustaba que se le hablara... Se había producido en su estado moral un cambio demasiado visible, que inquietaba a sus hijos y a sus amigos...».

Y a Hetzel, con quien continúa la correspondencia mantenida con el padre, le dice: «¿Qué sería de mí si no fuera por el trabajo?». Escribe sucesivamente *Norte contra Sur*, *Dos años de vacaciones*, *Familia sin nombre*, *El eje de la tierra*... Sus cajones se llenan de manuscritos, anticipándose al programa de su contrato.

Recuperada la movilidad tras varias recaídas —la herida no acababa de cerrarse—, puede ir cojeando penosamente a la Biblioteca de la Sociedad Industrial para leer los periódicos.

Renuncia a volver a París: «Me sentiría allí aún más desgraciado que aquí».

Solicitado por sus sobrinos para asistir a la botadura, en Nantes, del velero *Jules Vente*, rechaza la invitación: «Tengo demasiadas preocupaciones, y muy graves, para poder asociarme en Nantes a las alegrías familiares». Y «he recibido golpes de los que no me repondré jamás».

En medio de esta crisis, escribe «un relato órfico». *El castillo de los Cárpatos*.

«Si debemos absolutamente buscar en la obra de Jules Verne el recuerdo magnificado de una pasión secreta y quizá puramente intelectual, hallémoslo en su *Castillo e los Cárpatos*». (A. F.).

En efecto, la Stilla, incorpórea, apenas si una imagen evanescente en la pantalla del aparato fonografovisor, debió ser «la sirena», la misteriosa «dama de Asnières».

La pasión amorosa se funde y confunde con la pasión musical que anima este triste y sombrío relato, reflejo de la desesperación de su autor.

«El tesoro supremo que acaba de perder Jules Verne». (A. F.) halla eco en la desesperación del barón de Gortz ante la destrucción del fonografovisor:

«¡Su voz, su voz, me han roto su voz!... ¡Su alma está rota!».

segundos antes de que la catástrofe —preludiada por la frase final

Innamorata, mió cuore tremante,

vóglío moriré<sup>[71]</sup>

la misma con la que, cinco años antes, se había roto la vida de la Stilla —se abatiera sobre el castillo con la explosión que lo destruye.

La pasión con que Verne traza la silueta idealizada de la Stilla es excepcional en su obra.

«De una belleza incomparable, con sus largos cabellos dorados, sus ojos negros, profundos y llameantes, la pureza de sus rasgos, su cálida encarnación, su talle que el cincel de Praxiteles no hubiera podido formar más perfecto...

... esta gran artista que reproducía con tal perfección los acentos de la ternura, los más poderosos sentimientos...».

La muerte de la Stilla hace decir a Franz que «hay heridas que no se cierran hasta la muerte».

Si los rasgos estructurales de esta novela son comunes a los de tantas otras —descenso a los infiernos, asalto al secreto con su cadena de maleficios aparentemente sobrenaturales, a un secreto cuya desvelación es reservada al iniciado— el tema, el estilo, el tono, la sitúan como una obra excepcional en la producción de Verne. Y ello no sólo porque el amor sea el tema central, por idealizado que aparezca («He revisado cuidadosamente las galeradas, escribe a Hetzel hijo. Pienso que no hay nada que pueda chocar a los lectores del *Magasin*, y he sido tan reservado y breve como me ha sido posible sobre la historia del héroe y de la cantante»), sino también por la calidad literaria, de la que el autor fue consciente, y que suscita en el lector

múltiples ecos: Hoffmann, Anna Radcliffe, Kafka, Villiers de l'isle Adam.

Moré ha llamado la atención sobre las similitudes del *Castillo de los Cárpatos* y de *La Eva futura* de Villiers, y concluye en la influencia de esta novela sobre aquélla. De ser cierto esto, y todo parece confirmarlo —tan fuertes y turbadoras son las analogías entre ambas novelas—, nos hallaríamos ante un caso de justa reciprocidad, por la influencia de Verne que puede detectarse en algunas otras obras de Villiers. Sobre este aspecto remitimos al lector interesado al libro de Moré, *Nouvelles explorations de Jules Verne*. Por nuestra parte, señalemos que Verne define a Orfanik, el mago de la electricidad que resucita fono visualmente a la Stilla, como «un inventor incomparable, una especie de Edison rechazado por la sociedad que lo ha ignorado», en tanto que Edison es en la novela de Villiers el creador de Hadaly, la mujer artificial, la mujer-robot que asumirá el espíritu de que carece la bella estatua natural que es Alicia Clary.

Y he aquí que este hombre secreto que rehúye la publicidad, que elude cuidadosamente los proyectores de la curiosidad pública, este hombre que disimula sus ideas y obsesiones en la ficción y que únicamente se siente libre tras un disfraz, es el mismo que un día de 1888 se lanza abiertamente a la plaza pública para postular un puesto de concejal.

Por sí solo, este gesto tan poco en consonancia con su carácter hubiera sido sorprendente, pero si a ello se añade que lo hizo adscribiéndose a la lista de los republicanos «progresistas», en unas elecciones fuertemente politizadas y con un ambiente muy caldeado, se comprende que se produjera un escándalo y que la sociedad «bienpensante» de Amiens, comenzando por la misma Honorine, quedara aterrada.

Esta opción de Verne ha sido objeto de muy diversas interpretaciones. En la primera edición —publicada en 1974— de esta obra, afirmaba yo que no cabía «descartar la explicación psicológica de la necesidad incoercible de dar salida violentamente a tanta contención». Me había llevado a ello una incorrecta información acerca del radicalismo de la lista electoral republicana a la que se adscribió Verne frente a la Unión Conservadora. En realidad, dicha lista no era tan radical.

Con su trabajo titulado *Jules Verne, consejero municipal*<sup>[72]</sup>, Daniel Compère ha invalidado documentalmente, mediante el estudio de esas elecciones y de las intervenciones de Verne en el Consejo municipal de Amiens, las diversas interpretaciones a que ha dado lugar la candidatura de Verne. Y a la vez ha clarificado mucho las reales posiciones políticas de Verne como ciudadano.

Daniel Compère reproduce la carta de Robert Godefroy, consejero municipal de Amiens y muy amigo de Verne, al alcalde y cabeza de lista, Frédéric Petit, con fecha de 31 de enero de 1888, que dice así:

«Jules Verne desea entrar en el Consejo Municipal, con la lista encabezada por el ciudadano Frédéric Petit. Hace diez años, la cosa le hubiera parecido a usted algo más que extraña, pues el amable escritor, pese a haber permanecido al margen de la política, no pasaba apenas por un ardoroso republicano. Al contrario, sus sentimientos orleanistas me eran conocidos. ¿Qué quiere usted? Él ha sufrido, como muchos otros, la tiranía de los recuerdos de infancia. Verne debe de haber nacido hacia 1829; su juventud se desarrolló, pues, bajo el reinado de Luis-Felipe, esa edad de oro de la burguesía, de la que debió oír muchos elogios a toda su familia. A pesar de eso, era republicano en 1848: él mismo me ha contado que en Nantes distribuyó boletines de voto a favor de los candidatos del gobierno provisional. Pero esa fiebre liberal no era más que un sarampión. No es necesario que le cuente la continuación, ya la conoce usted.

Hoy, como hombre inteligente que es, reconoce que la República es querida por la gran mayoría del país y que una revolución es imposible; los golpes de Estado sólo pueden darse a condición de tener el poder. Se adhiere pues muy francamente, ya que la ambición personal no tiene aquí nada que ver. Si cree usted que su nombre es susceptible de aportar no digo ya votos sino adhesiones que le permitan poner a punto una lista conveniente, él está a su disposición.

Como todos los virginales en las luchas políticas, Verne me ha preguntado si tiene posibilidades de ser elegido, pues en el caso contrario no se arriesgaría a ver su nombre en un cartel. Yo le he afirmado, como

siempre lo he hecho a todo el mundo, que su éxito sería aplastante».

El día mismo de las elecciones, el 6 de mayo, el periódico de F. Petit, *Le Progres de la Somme*, publicó este comunicado:

«Se acusa a Jules Verne de ser un orleanista. No es verdad. Al margen de sus relaciones privadas, que no interesan a nadie (alusión a sus encuentros con la familia Orleans en 1878 y en 1880). Jules Verne, esta gloria de nuestra ciudad, se ha comportado siempre como un leal republicano. Su presencia misma en la lista de Frederic Petit es la garantía de sus opiniones».

Dos días después, aparece en los diarios locales una puntualización de Verne así redactada:

«Señor director:

Cuando *Le Progres de la Somme* apareció el domingo por la mañana, era demasiado tarde para que yo pudiera responder antes del escrutinio. No sé lo que haya podido autorizar a su periódico a pensar que yo haya cambiado nunca las opiniones políticas que han sido las de toda mi vida. Yo pertenezco a la familia<sup>[73]</sup> conservadora y es en tanto que conservador como he sido admitido en la lista del señor alcalde de Amiens con el fin de obtener un mandato puramente administrativo. Esta admisión honra a Frederic Petit, y yo creo actuar como buen ciudadano al ofrecerle mi concurso en la lucha contra la intransigencia municipal. Ahora no hay ya equívoco entre los electores y yo.».

El propio Verne explica también sus motivos, en carta a su amigo Charles Maisonneuve, en la que le dice:

«... mi única intención es la de ser útil y la de conseguir algunas reformas urbanas. ¿Por qué mezclar siempre la política y el cristianismo con las cuestiones administrativas? Tú me conoces bastante para saber que, en los puntos esenciales, no he sufrido nunca ninguna influencia. En sociología, mi único gusto es el orden, y en política, mi aspiración es ésta: crear, en el movimiento actual, un partido razonable, equilibrado, respetuoso de la vida... estoy resuelto... a defender en toda ocasión la libertad de conciencia de cada cual. Luego, lo que tú llamas “mi prestigio” no podrá más que servir a las causas respetables. Debo añadir que por obligarme mi cojera a una vida más sedentaria, me es útil permanecer en contacto con los asuntos públicos y con mis semejantes. Cuestión de oficio».

Verne salió elegido con 6.598 votos sobre 14.678 en la primera vuelta y 8.591 sobre 14.000 en la segunda vuelta, según los datos hallados por Compere. Sería luego reelegido en 1892, 1896 y 1900.

El estudio hecho por Compere de la actuación municipal de Verne muestra que si sus tomas de posición fueron muchas veces progresistas en materias técnicas y de educación —sobre todo en urbanismo—, fueron también siempre consecuentemente muy conservadoras y a veces reaccionarias en el plano político.

A la vista de esto, y ante la manifiesta simpatía por los libertarios que muestran algunas obras de Verne, Daniel Compere dice, con razón, que tales personajes son rebeldes y no revolucionarios y que no debe confundirse la obra con el autor. Esto, que es cierto con un Flaubert, quizá no lo sea tanto con Verne, sin embargo. Pero aquí también surge la cuestión de la autonomía de la obra literaria, que se emancipa de las opiniones del autor, como es el caso de la obra de Balzac y del Flaubert de *La educación sentimental*<sup>[74]</sup>, para llegar incluso a entrar en flagrante contradicción no sólo con las opiniones del autor sino incluso con sus propios objetivos ideológicos.

Marc Soriano ha llamado la atención sobre la sintonía de Verne con el pragmatismo político de su joven amigo Aristide Briand, que será el protagonista, con el nombre de Briant, de *Dos años de vacaciones*, obra en la que se halla una transposición de las elecciones municipales de Amiens, que también se dará en *La isla a hélice*, en un *Drama en Livonia*, etc. El interés que sentía Verne por la política en esos años lo demuestra también el hecho de que escribiera *Norte contra Sur* y *El camino de Francia*, dos libros centrados en temas políticos.

Verne, rehusaría más tarde presentar su candidatura al Senado, desoyendo los consejos de muchos admiradores, entre ellos Dimitros Zanini, un italiano que le ofrecía medio millón de francos para la campaña, y le exhortaba a lanzarse a la carrera política, a lo Hugo.

Imposibilitado para navegar, Verne encontró una distracción en sus funciones edilicias, que

desempeñó con toda seriedad. Las actas de las sesiones municipales demuestran su asiduidad. También la combatividad que ponía en la defensa de sus ideas y proyectos. Dos de éstos fueron ganados por él: la reconstrucción del teatro y la sustitución del viejo circo de madera por uno de más de 4.000 localidades, que todavía existe, inaugurado con una gran innovación de la que Verne fue el promotor: una potente máquina de vapor para generar la electricidad del circo. Tanta tenacidad le designaba naturalmente para la gestión del teatro y circo municipales, funciones que desempeñó con eficacia. No había representación a la que no asistiera en su palco, aunque siempre partía antes de que finalizara el espectáculo, para poder madrugar según su costumbre, ya que siempre escribía por la mañana. Pero la tarea municipal que desempeñaría con más gusto sería la que le encomendaba «la vigilancia de las caravanas circenses y verbeneras».

Verne se sentía a sus anchas entre los feriantes y los saltimbanquis cuya vida nómada, precaria, aventurera y aventurada, cuya mentalidad fantasiosa le encantaban. De su amor a ese mundo, a *les enfants de la baile*, dejó constancia en *Mathias Sandorf* y, sobre todo, en *Cesar Cascabel*.

En 1889 pone su nombre a un relato que hasta hace poco se creía escrito en colaboración con su hijo Michel, pero que ahora se sabe fue únicamente obra de Michel. Se trata de *La jornada de un periodista americano en 2889*, publicada en un periódico norteamericano.

Es extraño que esta novela corta sea tan poco conocida, dadas las extraordinarias anticipaciones que en ella figuran: utilización de la energía de las mareas, rascacielos de 300 metros, climatización automática, fotografía en color, aislantes térmicos y sonoros, máquinas calculadoras, productos sintéticos, aerobuses, televisión, publicidad aérea, belinofoto, robots, aceras rodantes, comunicación óptica con los planetas, «lasers» que electrocutan a un ejército a distancia... Se ve que el hijo iba mucho más allá que el padre.

*La jornada de un periodista americano* está más cerca de nuestros días que de 2889.

«¿Es que la guerra es posible con las invenciones modernas, estos obuses asfixiantes que pueden enviarse a cien kilómetros, estas chispas eléctricas de veinte leguas de longitud que pueden aniquilar de un solo golpe a un ejército, estos proyectiles que se cargan con los microbios de la peste, del cólera, de la fiebre amarilla? Estos artefactos destruirían toda una nación en algunas horas, con o sin permiso de la Conferencia de la Haya».

Pero ya hay un físico que presenta a la redacción del *Earth Herald* —señalemos la divertida coincidencia con el imperio de la prensa Hearst— un nuevo cuerpo llamado *nihilium*.

Tres potencias dominan el mundo: Estados Unidos, Rusia y China.

«—¿Se anuncia algo interesante de Marte?»

—Una revolución en el imperio central. Una victoria de los liberales reaccionarios sobre los conservadores republicanos.

—Exactamente como aquí, concluyó Bennet, satisfecho».

Esta «colaboración» con su hijo indica, a la vez que la mejoría de sus relaciones, la preocupación de Verne por hallar a su hijo, que manifestaba así sus dones literarios, una vía de emancipación. Michel continuaba viviendo de la «pensión» que le pasaba su padre, y tenía ya tres hijos.

De repente, Michel abandonó sus veleidades literarias para lanzarse a la industria, a cuyo objeto requirió la «ayuda» del padre. A treinta años de distancia, debió de reproducirse el combate que había opuesto a Pierre y a Jules con motivo de la descabellada idea de éste de hacerse agente de Bolsa, a juzgar por esta carta de Verne a Hetzel:

«Los negocios de Michel van desastrosamente. Considero perdido todo el dinero (30.000 francos). La estufa era buena, pero el negocio, detestable, y no le convenía. Y este dinero, que hubiera debido ser empleado en anuncios, ha sido invertido en máquinas, para conseguir unas ventas irrisorias.

Michel ha trabajado mucho, pero eso no basta. ¡Michel en la industria, en los negocios! Pero

tras muchas negativas, no pude rehusarle este intento, que se ha revelado tan desastroso para él como para mí».

De las dificultades de su hijo para «abrirse camino en la vida» y del fracaso de sus diversas tentativas, puede juzgarse por esta carta que el 8 de agosto de 1894, Jules dirige a su hermano Paul:

«Tú eres alegre y estás alegre. Yo no lo soy ya apenas; con todas mis cargas, el futuro me asusta. Michel no hace nada, no halla nada que hacer, y me ha hecho perder 200.000 francos, tiene tres hijos y toda su educación va a recaer sobre mí. En fin, acabo mal».

A los sufrimientos físicos que le causa su herida, no cicatrizada completamente, a los terribles dolores de estómago que trata de combatir con abundantes lavados gástricos, y a los frecuentes vértigos, debidos probablemente a baches hipoglucémicos, se suman los sufrimientos morales de una nueva crisis familiar, tan lamentable como mezquina, provocada por las hijas de Honorine, escandalizadas de que sus padres hubieran alojado durante un mes a la mujer de Michel y a sus hijos. Las hijas de Honorine llegaron hasta a emprender una virtuosa campaña para que las relaciones de su madre desertaran de su «salón» y evitaran la promiscuidad con la mujer de Michel.

Verne, que había tratado siempre como a sus propias hijas las de su mujer, se sintió asqueado por la conducta de éstas y de sus maridos, y desde entonces volcó todo su afecto sobre su hijo, su nuera y sus nietos.

Estas «satisfacciones familiares» se reflejan, sin duda, en *Clovis Dardentor*:

«—Y bien, si ustedes no se han casado, ¿por qué quieren que yo lo haga?

—Por tener una familia...

—Para tener hijos.

—¡Y con los hijos, los tormentos que causan!

—En fin, para tener descendientes naturales que le lloren cuando usted se muera.

—¡O que se alegren de ello!

—¿Supone usted que el Estado no se alegrará si le hereda a usted?

—... El destino del hombre es formar una familia y perpetuarse en sus hijos.

—Conforme, pero el hombre puede tenerlos sin casarse.

—¿Cómo entiende usted eso?

—En el buen sentido... y, en lo que a mí atañe, preferiría los que uno busca.

—¿Hijos adoptivos?

—Seguramente. ¿No es cien veces mejor? ¿No es lo más prudente? ¡Se les elige! Se les puede buscar sanos de alma y cuerpo, cuando ya han pasado la edad del sarampión y la escarlatina. Se les elige rubios o morenos, brutos o inteligentes; mujer o varón, según el sexo que se desee. Se puede tener uno, dos, tres, cuatro, y hasta una docena, según esté más o menos desarrollado el instinto de paternidad adoptiva. En fin, se es libre para fabricarse una familia de herederos en excelentes condiciones de garantía física y moral, sin esperar a que Dios se digne bendecir vuestra unión. Se bendice uno mismo, y vale».

Este texto sorprendente refleja las amarguras familiares de Verne, a la vez que explícita sin eufemismos su obsesión de la paternidad espiritual en contraposición a la natural. Mal podía alojarse el instinto de paternidad en quien con tanta energía hacía profesión de fe de su misogamia. Clovis Dardentor, consecuentemente, era misógamo al extremo:

«Clovis Dardentor era soltero, y verdaderamente no podría concebirse a un hombre como él enredado en los lazos conyugales, ni que cualquier luna de miel hubiese podido elevarse sobre su horizonte. No es que fuera misógino, pues se complacía en la sociedad femenina, pero era misógamo al grado más extremo. Este enemigo del matrimonio no concebía que un hombre sano de cuerpo y espíritu, metido en los negocios, tuviera tiempo para pensar en ello. ¿El matrimonio? No lo admitía ni por inclinación, ni por conveniencia, ni por interés, ni por dinero, ni por razón, ni bajo el régimen de comunidad, ni bajo el régimen de separación de bienes, ni en ninguna de las formas usadas en este bajo mundo».

«¡Ah, Paul, había escrito en cierta ocasión a su hermano, al regreso de una de sus travesías, si tú y yo fuésemos libres, libres, libres, qué vida!».

## Capítulo XXI

### La fraternidad apasionada

Si en el apogeo de su celebridad, alcanzada con *La vuelta al mundo en 80 días* y con *Michel Strogoff*, Verne se había mostrado indiferente al éxito, era por ser ya consciente de su «drama literario». Su éxito era un éxito de librería. Su obra había sido ya catalogada y clasificada como la de un educador y un *amuseur* de la juventud, y como tal, se sustraía a la atención de la crítica literaria.

Sus libros van apareciendo sucesivamente, en medio de la indiferencia y del silencio de la crítica.

«Cuando leo todo lo que se escribe sobre cualquier cosa que aparezca, me siento a veces un poco celoso...».

«Me aflige ver que en todos los periódicos se habla hasta de libros sin el menor interés, aunque sea unas pocas líneas, y de los que publicamos nosotros, nada», escribe a Hetzel.

Al silencio de la crítica corresponde el desvío del público. Las obras del prolífico novelista, dos volúmenes por año, no se venden como antes.

«El público no quiere los libros con los que yo contaba, *Bombarnac*, *Cárpatos*. ¡Es para desanimarse! Cierto es que no se puede estar siempre en boga, lo sé. Se lo digo, estoy desanimado y, sin embargo, no he terminado la obra de mi vida, no he terminado de pintar la tierra».

Verne esperaba poder sacudir la apatía de la crítica con su *Castillo de los Cárpatos*, consciente de haber escrito una obra que no podía inscribirse en el género desdeñado de «literatura para la juventud».

La infructuosa tentativa de Dumas de hacerle entrar en la Academia reforzó en él la melancolía de la incompreensión, de verse encasillado en un género situado al margen de la literatura.

Resignado a la incompreensión, escribe: «No pido ya más que vivir tranquilo, en el fondo de mi provincia, y acabar mi tarea de novelista si es que esto tiene un fin».

No lamenta nada. Por encima de todo, le queda el orgullo de su oficio. «¡Qué bella profesión! Soy libre. Tomo un lápiz, un papel blanco. Me aílo, y heme sentado sobre el Popocatepel o chapoteando en el Titicaca».

Pero esta resignación no podía cauterizar completamente el sentimiento de frustración de quien era un lector omnívoro, aquejado también de una polifagia literaria que le hacía estar al día de todo lo que se publicaba<sup>[75]</sup>. ¡Qué certero juicio el de Verne, admirador de un Maupassant y reconocedor del talento de Zola (a quien no estimaba) «en la asombrosa precisión del detalle», al valorar a Stendhal como «muy superior a todo lo que se hace ahora»! Seguridad de juicio que ya había manifestado en su juventud al anticiparse a la mayoría en el reconocimiento de Baudelaire y de Wagner, «ese genio incomprendido», diría de él en *Los hijos del capitán Grant* en momentos en que ambos eran ignorados o abucheados.

Su wagnerismo inicial, a contra-corriente, evolucionaría hacia posiciones antiwagnerianas, como Nietzsche, al final de su vida, justamente cuando el wagnerismo había alcanzado su consagración popular, pero cuando ya los músicos más innovadores se alejaban del maestro de Bayreuth.

La música fue siempre una pasión mayor en Verne, quien veía en ella la expresión de lo inefable, como Rilke: «¡Música, oh tú, lengua donde las lenguas terminan!».

Verne ha escrito páginas maravillosas sobre el arte musical, de cuya evolución pareció tener una intuición prodigiosa.

Tras *El castillo de los Cárpatos*, Verne escribió otras dos novelas con tema musical.

En 1893, *Le Fígaro* publicó una de las mejores novelas cortas de Verne, *El señor Re diesi y la señorita Mi bemol*, en la que se percibe la influencia de Hoffmann.

Este breve relato es del principio al fin una fantasía musical. Un organista sordo, Effarane, descubre en ocho niños y ocho niñas la «nota fisiológica» que es propia a cada uno de ellos, para formar la más perfecta gama cromática jamás oída. Los dieciséis niños son encerrados en los grandes tubos del órgano. Cuando la niña Mi bemol exhala su nota, Re diesi se siente transido y gime:

«No soy más que un instrumento en la mano del organista. La tecla que oprime sobre su teclado es como una válvula de mi corazón que se entreabre... Es desgarrador... Y cómo expresar la tortura que siento cuando el Maestro Effarane toca unicorde de séptima disminuida en la que yo ocupé el segundo lugar, ut natural, re diesi, fa diesi, la natural...».

Al prolongar un acorde el organista, Re diesi siente írsele la vida y se desvanece.

«Por lo que al no tener ya su re diesi, esta famosa séptima disminuida no pudo ser resuelta según las reglas de la armonía».

Marcel Moré señala que en este sueño el empleo del coma hace pensar en algunas tentativas recientes fuera del dominio del tono y del medio tono. «Así, dice, Andre Hodier destaca el uso repetido del cuarto de tono por Pierre Boulez en su *Rostro nupcial para solo, coro y orquesta*». Y comentando el pasaje de la ejecución del *Quatuor en si bemol*, de Onslow, por el cuarteto de *La isla artificial* con Zorn en si bemol, Yvernes en re, Francolín en mí y Pinchinat en sol, de la que dice Verne:

«¡Qué cacofonía! ¡Qué desgarro de los tímpanos! Como si se ejecutara sobre *vinagrius* alguna horrible sinfonía, un Wagner tocado al revés».

Moré resalta la intuición de Verne de la poli tonalidad:

«¡Qué asombrosa intuición! cuando se sabe de una parte que la música dodecafónica y serial debe, en cierto modo, su origen al cromatismo de Tristán, y, de otra parte, que se hace uso en esta música de un procedimiento de escritura que, bajo el nombre de recurrencia, consiste en tratar los diferentes motivos de un tema poniendo al revés el orden de las notas».

*La isla a hélice* es la gran novela musical de Verne, aunque su significación y alcance rebasen con mucho este dominio.

Se trata, en efecto, de una sátira del mundo del dinero, un mundo mecanizado y sin conciencia, un paraíso artificial sustentado en la explotación del trabajo en vastas regiones lejanas.

Una gran isla metálica de 7 kilómetros de largo por 5 de ancho, movida por gigantescos motores de cinco millones de caballos de vapor, sirve de residencia a los dueños del mundo, a los reyes de la industria y del capital financiero.

En el centro de la Standard Island se alza la capital de los millonarios: Milliard City, con sus extraordinarias casas de aluminio, de materias plásticas y de ladrillos transparentes, dotadas de un asombroso confort: distribución termométricamente graduada del agua fría y caliente, distribución a domicilio de la luz, el sonido, la hora, el calor y el frío, los agentes antisépticos... La lluvia es producida a voluntad... Los cepillos para la cabeza son movidos mecánicamente... El humo del tabaco, previamente quemado en los quemadores de un establecimiento central y purificado de la nicotina, es distribuido a cada fumador por tubos de ámbar especiales... La prensa está impresa en pasta comestible con tinta de chocolate para ser mejor asimilada...

«Cada habitante conoce exactamente su constitución, su fuerza muscular medida al dinamómetro, su capacidad muscular medida al espirómetro, su potencia de contracción del corazón medida al esfignómetro, su grado de fuerza vital medida al magnetómetro...».

Es la civilización del *gadget* la que está prefigurada en las condiciones de vida de este cuadro satírico.

Sobre esta isla artificial, obra de la Standard Island Company Limited, capital social 500 millones de dólares, ondea el pabellón norteamericano, que ha enriquecido su colección de estrellas con la anexión de Canadá, México y toda América central.

El dólar actúa como un imán y permite pagarse hombres de talento y todos los placeres.

«Así, los Estados Unidos importan de Europa los cuadros y las estatuas de los museos, los castillos, los artistas, los escritores, los inventores, los científicos, los músicos... La sonata hacer furor en Estados



Unidos. Se pagaría de buen grado a tanto la nota, veinte dólares la blanca, diez dólares la negra».

Un cuarteto francés, en gira por California, es secuestrado y llevado a la isla artificial para ofrecer a los millonarios el placer de escuchar ejecuciones directas con que sustituir las vehiculadas por los fonógrafos y teatrófonos. Antes de la llegada del cuarteto, Milliard City, «no había oído más que música en conserva, conservas melódicas que se le expedían como latas de carne o de sardinas».

Es un concierto particular dedicado por el cuarteto al rey exilado de Malecarlie (en quien el autor dibuja los rasgos del ex emperador de Brasil, Pedro II, con quien mantenía correspondencia) lo que permite a Verne exteriorizar sus gustos musicales. El ex rey, que no tiene dinero suficiente para asistir a los conciertos con que se regalan los soberanos del mundo, celebra con el mayor entusiasmo, por cuenta de Verne:

«el genio a la vez ingenuo e ingenioso de Haydn... el astro sublime de Beethoven... la exquisita sensibilidad de Weber... y sobre todo Mozart... 'Mozart no es un rey... Yo diría que es un dios, puesto que se tolera que Dios exista... ¡Es el Dios de la Música!».

Esta presencia de la música es como un soplo vivificante de frescura, de humanidad, en este mundo mecanizado, inhumano. Pero la música se inserta en este mundo como un anacronismo.

La distancia recorrida por Verne desde aquellos primeros Viajes Extraordinarios por una tierra maravillosa, a los que sus héroes eran movidos por el amor a la geografía —a diferencia de los que asaltaban violentamente esa misma geografía para «cumplir el deber superior de civilización de las naciones europeas para con los pueblos indígenas», con que, por boca de Jules Ferry, la burguesía justificaba los desmanes del colonialismo— esa distancia, decíamos, se contiene entera en la negación de los colores de las islas Hawai «borrados por la civilización» y por «el progreso, que es una de las leyes de la naturaleza». Verne afirma aquí el aspecto contradictorio de la Naturaleza, que contiene en sí misma su propia negación, al igual que acontece con esa isla artificial cuyo centro de gravedad es el dinero y que se dislocará, víctima de las contradicciones intestinas que surgen entre sus moradores.

Este cuadro satírico de la América futura es una denuncia del mundo del dinero.

Esta isla artificial de las clases ociosas constituye la antítesis de *La isla misteriosa*. En ésta, el hombre se afirmaba como tal en el trabajo y en sus relaciones con la naturaleza, de la que aceptaba sus leyes, y de la que se servía para la consecución de sus propios fines. En la isla artificial, en cambio, el hombre, o mejor, lo que de él queda, ha olvidado la naturaleza, ha huido de ella protegiéndose en un ilusorio confort, en una técnica inhumana. Inhumana, porque no puede servir a los fines propios del hombre, por haber perdido éste conciencia de sus propios fines.

Así, el mundo aquí descrito es el mundo de la alienación, y la vigorosa condena implícita es formulada en una época en la que la mayor parte de los escritores se limitan a una crítica anecdótica.

Es interesante cotejar ambas obras para comprender el camino recorrido por Verne en los años que las separan y cuán lejos estaba ya de la atracción del modelo sansimoniano de sociedad.

La clase obrera ya no es llamada aquí a insertarse en «una gran familia»; es proscrita de este mundo y sólo utilizada eventualmente para las reparaciones a efectuar cuando la isla navegante es amarrada a tierra firme. Los millonarios se aíslan asépticamente, protegidos por una tropa de quinientos mercenarios. Los servidores, prácticamente invisibles, están neutralizados por sus elevados salarios. Al trabajo y la industria exaltados por los sansimonianos sucede aquí la ociosidad más total. Aceras rodantes y coches eléctricos evitan a los habitantes fatigarse. Hasta los sacramentos, como el matrimonio y la confesión, son dispensados por teléfono y teletógrafo.

El concejal de Amiens se proclama conservador y actúa como tal. El escritor y «revolucionario subterráneo» cede a la tentación de denunciar el valor funcional de la religión... de los

indígenas de Nuka-Hiva.

«En Nuka-Hiva no existen más que dos clases sociales, sometidas a la ley del tabú, ley inventada por los fuertes contra los débiles, por los ricos contra los pobres, a fin de proteger sus privilegios y sus bienes».

Paralelamente a la desaparición de las ilusiones sansimonianas, se produce la de la visión de los Estados Unidos como el país del progreso y la libertad, visión que había informado tantas obras vernianas (nada menos que 23 de sus novelas tienen a los Estados Unidos por escenario). El país cuya bandera simbolizaba la libertad y una sociedad nueva, el país en que los canadienses francófonos de *Familia sin nombre* ponían sus esperanzas de emancipación del yugo inglés, el país en que tras las huellas de Owens y Cabet se habían asentado las colonias utópicas de Cyrus Smith y del doctor Sarrazin, se convierte en el país de la rapacidad imperialista que se anexiona a Canadá, México y América central, en el país que impone a todos la ley del dólar.

Pero es que la visión del progreso y de la ciencia ha sufrido un hondo cambio en Verne. A la exaltación y al lirismo con que había saludado a la ciencia como fuente de progreso en su primera época, la que se cierra con *La isla misteriosa*, sucede una sombría premonición de la ciencia sin conciencia, como un factor de catástrofes, una visión apocalíptica. Y esto en una época en que todavía, con Renán, se continuaba exaltando el porvenir luminoso de la ciencia.

Ya el carácter demoníaco que podía revestir la ciencia nos había sido revelado en *Los quinientos millones de la Begum*. El uso que de la ciencia podían hacer hombres sin escrúpulos y ávidos de poder continuaría obsesionando a Verne hasta el fin de su vida. En esta trayectoria reseñemos *Frente a la bandera*, en la que la premonición de la bomba atómica está subyacente en los grandiosos efectos que Verne acierta a dar al fulgurador Roch, a partir del modesto explosivo —la melinita—, inventado en 1885 por el químico francés Turpin<sup>[76]</sup>.

Un sabio loco, Thomas Roch, es secuestrado del manicomio por Kerr Karrage y llevado a la ciudad subterránea de Back Cup, desde la que Karrage siembra el terror y amenaza al mundo. El invento de Roch, la unión de dos materias que producen una fantástica liberación de energía, pone al mundo a la merced de unos cuantos hombres.

Esta obra está inspirada en el célebre caso Turpin, el inventor de la melinita, quien había sido condenado por divulgar documentos que concernían a la Defensa Nacional, al haber protestado enérgicamente por el hecho de que el secreto de su invento hubiese sido entregado al extranjero.

El caso Turpin y el de los hermanos Rorique alimentaron la crónica judicial de los años inmediatamente anteriores al del caso Dreyfus.

Habiéndose reconocido en el personaje de Thomas Roch y ofendido por la caracterización que de él se hacía, el sabio e irascible Turpin procesó al escritor. Éste, defendido por Raymond Poincaré, ganó el juicio, habiendo alegado que Roch no tenía nada que ver con Turpin. Verne mintió al hacer tal declaración, puesto que en dos cartas a su hermano, fechadas en 1894 y 1895, le anunciaba su proyecto de utilizar el caso Turpin y de descartar «la historia de los hermanos Rorique que siempre me ha emocionado mucho».

El proceso Turpin dio ocasión a Verne de ir por última vez, en 1896, a París.

El proceso Dreyfus, que, como es sabido, dividió a Francia en dos bandos irreconciliables, situó a Verne en las filas reaccionarias. Jean Jules Verne dice a este respecto: «La ofuscación de Jules Verne, que se alineó con los antidreyfusistas, parece incomprensible. Su hijo, al contrario, era un ardiente dreyfusista, pese a estar imbuido de ideas reaccionarias e incluso monárquicas... La situación era paradójica: ¡Jules, de espíritu republicano y avanzado, se hallaba así entre los que mantenían las opiniones más conservadoras, y Michel, monárquico y conservador, se había convertido de repente en socialista!».

Sin embargo, Jules Verne aprobaría la revisión del proceso Dreyfus, y la emoción causada en él por el error judicial y las maquinaciones de la justicia le harían escribir dos novelas basadas en sendos errores judiciales: *Los hermanos Kip* y *Un drama en Livonia*. Pero para que se decidiera

a escribir *Los hermanos Kip*, basada en la dramática historia real de los hermanos Rorique, habría de pasar por el más atroz, el más agudo de los sufrimientos. El causado por la súbita muerte de Paul, que en 1897 sucumbió a una crisis cardíaca.

El ser para él más querido, el único confidente íntimo, el asesor solicitado y escuchado —cuántos certeros consejos le había prodigado sobre la marinería, los barcos, los «inventos técnicos» aún informes o en proyecto—, el compañero de tantas travesías, desaparecía de su vida y le relegaba en lo sucesivo al monólogo y a la soledad. Paul ya no existía, se había sumido en el torbellino de la memoria, en tanto que él continuaba anclado a la vida, al sufrimiento.

«Yo no hubiera creído nunca poder sobrevivir a mi hermano». No se hallará en la obra de Verne un sentimiento más exaltado y patético que el del amor fraterno, amor erigido en una verdadera pasión obsesiva. El lenguaje de la pasión que el amor nunca supo suscitar en Verne le fue arrancado por este sentimiento feroz «cuya naturaleza verdadera, dice Diesbach, quizá ni él mismo sospechó».

Es curioso el destino de ambos hermanos. Paul había comenzado realizando sin la menor traba la vocación marinera que le había sido prohibida a Jules, para terminar su vida con el oficio de agente de cambio que Jules había debido asumir para poder casarse. Por esta misma razón es por la que Paul había renunciado al mar. La pasión convivida por el mar, la música y la libertad les unían en una consanguinidad espiritual mucho más fuerte que la meramente familiar.

«Los hermanos Kip estaban unidos por una estrecha amistad, nunca alterada por el menor desacuerdo. Estaban aún más ligados por la simpatía que por la sangre. Ni una sombra entre ellos, ni una nube de celos o de rivalidad. Su familia les bastaba. No habían tratado de crearse una segunda, de atarse a nuevos lazos que hubiesen podido quizá separarles».

«¡Ah, Paul, si tú y yo fuésemos libres, libres, libres, qué vida!», había exclamado Jules, expresando la nostalgia de sus vidas truncadas por el matrimonio.

Es en *Los hermanos Kip* —condenados a trabajos forzados a perpetuidad por un crimen que no habían cometido— donde el amor fraterno alcanza su más alta expresión y exaltación, pues el autor escribió esta obra «con el corazón roto... hinchado, ahogado por los sollozos», como describe el sentimiento de Karl al verse separado de Pieter en el penal.

La pasión de la fraternidad es un elevado sentimiento que halla abrigo hasta en los individuos más canallescicos, como los Texar, esos hermanos gemelos de *Norte contra Sur* que utilizan su extraordinaria semejanza física como coartada para encubrir sus múltiples delitos. Es una fraternidad hasta la muerte. Puesto uno de ellos frente al piquete de ejecución, se dispone a morir, cuando un hombre surge del bosque y de un salto se coloca a su lado. Es el segundo Texar. El total parecido de ambos embaraza al oficial, pues tan sólo uno de ellos puede ser el culpable de la matanza de oficiales federales. Alguien cree poder identificar al culpable en un tatuaje que lleva en el brazo. Pero los dos gemelos muestran idénticos tatuajes. El oficial pregunta: «El autor del degüello de Kisimmee debe ser fusilado. ¿Cuál de vosotros es?». Los dos responden al unísono: «Yo». Y ambos caen, cogidos de la mano, hermanados en la muerte como lo estuvieron en la vida.

Idéntica pasión fraternal anima a los hermanos Sahib, los cipayos rebeldes, también gemelos, uno de los cuales se ha amputado el dedo meñique para igualarse al otro. O la que une a los hermanos de *Familia sin nombre* y que lleva a Johann a hacerse fusilar en lugar de su hermano Jean. O la que impulsa al capitán Len Guy a consagrar su existencia a la búsqueda de su hermano William por los parajes antárticos, en esa maravillosa novela, *La Esfinge de los hielos*, que prolonga felizmente *Las aventuras de Arthur Gordon Pym* que, yo al menos así lo creo, Poe no hubiera dudado en firmar.

Obsesiva pasión que se expresa también en *Dos años de vacaciones*, en *El secreto de Wilhelm Storitz*, en esa novela de juventud, *El destino de Jean Morenas*, en la que un hombre expía en el penal los crímenes de su hermano, sacrificándose por él.

Tal pasión permite comprender el dolor sentido por Verne ante la desaparición de su hermano,

a cuyo entierro no pudo asistir, abrumado por sus tormentos físicos, atroces dolores de estómago, neuralgias, vértigos.

Todo se derrumba en él, menos la voluntad de trabajo, a la que se aferra desesperadamente. Su taciturnidad se espesa. El sufrimiento causado por la amputación de éste su otro «yo» que era su hermano, se añade a la «devastación interior» que conoce desde el atentado. La soledad, la tristeza, la neurastenia, que se habían manifestado en ciertas páginas de *Un drama en Livonia*, se reflejarán aún más poderosamente en el retrato de Lord Buxton, cuya claustración

«era completa, absoluta, desde el drama que había empañado el honor de su familia, manchado su nombre, roto su vida... había recibido el golpe como los grandes árboles el rayo. Ocurre que el fluido les golpea en la cima, devora su corazón hasta las raíces, luego se pierde en la tierra, no dejando tras él sino un coloso de corteza, todavía en pie, en el que nada traiciona la devastación interior, pero vacío en realidad y al que derribará el primer viento un poco rudo...».

## Capítulo XXII

### Segunda premonición del nazismo

Sería tan erróneo como insuficiente atribuir exclusivamente a los acontecimientos biográficos que hemos relatado el pesimismo de que está impregnado el segundo ciclo de la obra verniana, el que va desde 1880 hasta la muerte del autor. Ciertamente es que, como hemos visto, la obra contiene numerosas claves de la personalidad del autor y de los conflictos por él vividos, expresadas disimuladamente ya sea a través de una serie de símbolos obsesivos ya de forma más directa al filo de algún párrafo aislado, de modo que pueda pasar inadvertido dentro del contexto en que se sitúa. Un ejemplo de esto acabamos de verlo en el párrafo dedicado a la ley del tabú de los indígenas de Nuka-Hiva.

Hay que insistir en que es el propio autor quien autoriza esta orientación de lectura, en dos párrafos tan significativos como explícitos. El primero corresponde a *Claudius Bombarnac*:

«Es raro que la personalidad de un autor no esté involucrada en lo que escribe, como lo ilustran Hugo, Dumas, Lamartine y tantos otros. Shakespeare es una excepción y yo no soy Shakespeare».

El otro párrafo corresponde al final de un libro póstumo, *La asombrosa aventura de la Misión Barsac*<sup>[77]</sup>, en el que se habla de la habilidad del narrador para «disimular su personalidad», para «ocultar al verdadero autor» tras una serie de «astucias, de trucos, de procedimientos, de artificios literarios».

Pero la lectura de los *Viajes Extraordinarios* no puede limitarse a una prospección psicológica, siendo como es un proyecto de descripción objetiva del mundo. Del mundo del siglo XIX.

El tránsito del optimismo inicial al sombrío pesimismo con que se cierra el proyecto verniano, es paralelo al proceso social y político de las sociedades industriales a partir de 1880 y al paso del capitalismo a su fase imperialista. En estos años, al ardor romántico de las luchas por las nacionalidades ha sucedido la lucha implacable por el reparto del mundo y de las materias primas. El desarrollo tecnológico y científico empieza a revestir aspectos alarmantes que se manifiestan en el rearme. La geografía romántica de los exploradores se ha convertido en el tablero de ajedrez de la política colonialista de las grandes potencias.

Estas mutaciones no escapan a Verne, quien, ávido lector de la prensa, se mantiene extraordinariamente informado. Ellas son las que orientan su producción a los temas históricos y sociales, y las que le inducen a participar en la política, siquiera sea municipal. Pocos son los acontecimientos históricos contemporáneos que no han hallado acogida en su obra: los movimientos nacionalistas húngaro (*Mathias Sandorf*), búlgaro (*El piloto del Danubio*), noruego (*Un billete de lotería*), escocés (*Los hijos del capitán Grant*), griego (*El archipiélago de fuego*), chipriota (*Veinte mil leguas de viaje submarino*), eslavo (*Un drama en Livonia*), etc. Los movimientos insurreccionales de los Taipings (*Las tribulaciones de un chino en China*), de los cipayos (*La casa de vapor*), de los maoríes (*Los hijos del capitán Grant*), de los musulmanes del Turquestán (*Claudius Bombarnac*), de los canadienses francófonos (*Familia sin nombre*), de los campesinos de Transilvania (*El castillo de los Cárpatos*), etc...<sup>[78]</sup>

La evolución del capitalismo transforma profundamente el sentido y la orientación de la ciencia al hacer de ella un instrumento de poder.

La serena figura del sabio «renacentista» encarnada por un doctor Clawbonny desaparece en esta segunda época de la obra verniana.

La ciencia y el científico son anexionados por las potencias del dinero. Un Roch, un Zefirin Xirdal, un Camaret, serán sabios explotados y utilizados para la consecución de la riqueza y el poder. El sabio se convierte así en un instrumento, cuando no en un marginal.

Esta nueva caracterización sirve a Verne para denunciar el fetichismo maléfico del oro, por una parte, y el peligro de la ciencia alienada, por otra. *La caza del meteoro* es la obra más representativa de la primera denuncia, ya formulada en otras muchas obras; *La asombrosa*

*aventura de la misión Barsac*, de la segunda.

Con esta obra singular, que cierra los *Viajes Extraordinarios* —su publicación tendría lugar en 1919—, el tema del terror científico llega al paroxismo.

Pero antes de abordar este aspecto, debemos decir que, incluso en una novela que tiene por tema central el terror científico, Verne ha sembrado su texto de una serie de «astucias, de trucos, de procedimientos, de artificios literarios» para disimular los problemas personales que ha introducido en la obra, al representarse a sí mismo en el anciano Lord Buxton. Mediante una serie de hábiles transposiciones, Verne refleja en la historia de este personaje sus sufrimientos por el atentado de su sobrino, y por la conducta de su hijo Michel y de sus hijastras.

Blackland, la ciudad secreta, es un universo concentracionario mucho más refinado que el creado por Herr Schultze. Blackland, la ciudad creada de la nada por el genio de Camaret, una «máquina de pensar» que no se plantea el problema de la utilización de sus invenciones, se erige en el mundo verniano como una nueva y lívida profecía del infierno nazi, y aun llega mucho más allá.

Blackland, la ciudad exiliada de los mapas, se levanta en el corazón del desierto, en una zona fertilizada por las técnicas de Camaret, un ingeniero medio loco recogido por Harry Killer. La ciudad es una verdadera «torre de Babel» habitada por 5.000 negros y 1.800 blancos procedentes de todos los presidios del mundo. La ciudad está trazada en forma de semicírculo, y se divide en tres secciones desiguales, y concéntricas, separadas entre sí por infranqueables murallas. La primera sección alberga a la aristocracia de Blackland: los 566 *Merry Fellows*, organizados militarmente, como los S. S. o los S. A., encargados de los saqueos y razzias de esclavos, y de las funciones de policía, así como del «pastoreo» de los rebaños de esclavos, los negros, sobre quienes tienen derecho de vida y de muerte. La segunda sección es la reservada a los esclavos. La tercera, a los blancos dedicados al comercio, el *Civil Body*. Esta sección es una especie de «purgatorio» cuyos moradores esperan la oportunidad de integrarse al «paraíso» de los *Merry Fellows*.

Frente a la ciudad, a orillas del río, se levanta el Palacio, cuyos cañones presiden la ciudad, en el que Harry Killer vive con sus nueve ministros. Dos cuarteles anexos albergan, respectivamente, a la Guardia Negra y a cuarenta Mancos encargados de pilotar las «máquinas volantes» capaces de desarrollar una velocidad 400 kilómetros por hora, con una autonomía de vuelo de 5.000 kilómetros. En la misma orilla se halla otra ciudad autónoma, La Fábrica, habitada por Camaret y un centenar de honrados obreros altamente calificados, atraídos por sueldos fabulosos. Los obreros no pueden salir del recinto que se les ha asignado, pero son libres de rescindir su contrato y de regresar a sus países de origen. El regreso se efectúa por vía aérea, como la llegada. Pero lo que no sabe ninguno de ellos es que nadie ha conseguido llegar a su punto de origen, lo cual explica la magnificencia de los salarios. Cada obrero dispone para sí de los servicios de nueve esclavos negros.

Al leer esto ¿no es irresistible pensar en el relativamente elevado nivel de vida alcanzado actualmente por los obreros de los países ricos, a expensas, en parte, de la explotación imperialista del Tercer Mundo?

El jefe de La Fábrica es el ingeniero Camaret, un hombre que vive fuera de la realidad, en un mundo fantástico, al borde de la demencia. «Una máquina de pensar prodigiosa e inofensiva por sí misma, pero terrible al ser manejada por la voluntad» de un ser maléfico como Harry Killer. Camaret, al igual que los obreros, ignora por completo el uso que Killer hace de su genio, como ignora la cuantía y la procedencia del dinero invertido, como desconoce hasta el nombre de la ciudad y el hecho de que su existencia no sea conocida en Europa. ¿Cómo puede ser desconocida cuando nada menos que 137 obreros han regresado libremente a Europa? Camaret ignora también que los huesos de los emigrantes retornados se hallan diseminados por el desierto. En realidad, los obreros y él son tan esclavos como los negros, y más aún,

puesto que, a diferencia de los negros, ignoran serlo, y se hallan, por tanto, en la imposibilidad de rebelarse.

La revelación le deja anonadado. Pero el orgullo de su creación, «esa carne de su carne, ese monte de maravillas elevado a su propia gloria» le hace sentirse Dios. Así, como se le reproche no haberse preocupado del uso que Killer pudiera hacer de sus obras, responde, ebrio de orgullo divino:

«¿Acaso se inquietó el Eterno de lo que resultaría de su lanzamiento de los astros al infinito?».

Ya unas páginas antes, Verne había planteado el mismo problema de la responsabilidad del inventor, pero con una connotación probablemente autobiográfica, referida al atentado con un revólver del que había sido víctima:

«A nadie se le ocurrirá acusar, por ejemplo, al inventor del revólver de todos los crímenes que no hubieran existido sin él. Pero, sin embargo, el creador de este agente de asesinato no ignoraba que tal instrumento podía y debía matar, y es evidente que lo concibió a tal fin».

A medida que la monstruosidad de los crímenes de Killer y de su dictadura le vaya siendo revelada, Camaret irá sintiéndose responsable. Y es sorprendente que las revelaciones complementarias y definitivas sobre la magnitud de tales crímenes sean obtenidas por él de un sicario de Killer ¡mediante la tortura! El hombre de quien el autor nos había dicho que era incapaz de matar a un insecto hace hablar a su prisionero ¡aplicándole electrodos a las plantas de los pies! Una vez más, Verne nos hace frotarnos los ojos.

Abrumado por esta revelación, Camaret declara la guerra a Blackland. Pero el amor y el orgullo de su obra le impiden llegar a la guerra total, limitándose a poner en acción medios parciales: ¡cohetes auto-dirigidos y cargados de explosivos de fragmentación!

La rebelión de los esclavos negros, a los que se alían los obreros, y las matanzas que se originan llevan a Camaret a la locura total, y le hacen proceder científica y gradualmente a la destrucción global de su obra, mientras golpeándose el pecho, grita:

«—¡Dios ha condenado a Blackland! ¡Dios ha condenado a Blackland!

En su espíritu, a juzgar por el gesto con que acompaña la sentencia de condena, Dios es él mismo».

Y es el dios que ha creado esta ciudad de la nada quien la devuelve a la nada en una grandiosa hecatombe, en un apocalipsis.

Con esta obra Verne aborda con una extraordinaria acuidad el problema de la responsabilidad del científico por liberar fuerzas terribles que escapan a su control. Camaret personifica el drama de los físicos atomistas contemporáneos. Pero ¿cuántos Camaret por un Oppenheimer, un Pauling, un Rostand?

Verne no había esperado al final de su vida para tomar conciencia de este problema. Ya muchos años antes, Robur se había llevado consigo el secreto de su aparato, declarando que haría entrega de él el día en que la humanidad «fuese lo bastante prudente para no abusar nunca».

Cierto es que esta actitud de Robur podría ser asimilada a la de Leonardo da Vinci al destruir los planos de su submarino. Mucho más impregnada de modernidad está la actitud del doctor Ox, en esa fantasía de la que Offenbach hizo una opereta. Léase la estremecedora premonición contenida en estas palabras:

«—¿No cabe temer, objetó el preparador, que al producir una tal excitación en sus aparatos respiratorios desorganicemos un poco los pulmones de los honrados habitantes de Quinquendone?

—Tanto peor para ellos, respondió el doctor Ox. Es en el interés de la ciencia. ¿Qué diría usted si los perros y las ranas se negaran a las experiencias de la vivisección?».

He aquí formulada la justificación a la que recurrirían los científicos nazis que utilizaron a los prisioneros de los campos de concentración para efectuar en ellos vivisecciones y otros horrores experimentales.

He insistido ya reiteradamente en la incomprensión de que sufre la obra de Verne. Incomprensión que dimana en gran parte de su desconocimiento. En relación con la premonición por Verne de la utilización de la ciencia, tenemos un bonito botón de muestra.

Nos es dado por Georges Duhamel, escritor serio él, tan serio que incluso alcanzó la inmortalidad a título vitalicio, en tanto que miembro de la Academia francesa; tan serio que, habiéndose dignado escribir unas líneas sobre Verne, a petición de una revista, lo hizo en el tono condescendiente del inmortal que otorga generosamente unos minutos de reflexión a un escritor de aventuras».

Pero resulta que las obras de este «escritor de aventuras» son todavía, y seguirán siéndolo, mucho más leídas que las de muchos inmortales de cuya inmortalidad no quedan ya, o no quedarán, más huellas que las de los polvorientos archivos de la Academia. Pero veamos qué dice Duhamel (y con él podría citar a otros muchos escritores «serios») de nuestro autor:

«Él no brilla por lo que se da en llamar la calidad o las búsquedas del estilo, pero su instrumento es bueno y dice bien lo que quiere decir».

Yo no he podido encontrar en Duhamel una sola página comparable a las más brillantes de Verne<sup>[79]</sup>. Pero esto, si se quiere, es materia de opinión. Retengamos únicamente el tono concesivo, condescendiente, que informa esas líneas, escritas como aportación al homenaje que *Livres de France* (mayo-junio 1955) rindió a Verne. Y prosigamos:

«Sin embargo, continúa Duhamel, el lector de 1955 es llevado a plantearse una cuestión de importancia. ¿Ha comprendido Jules Verne que esta ciencia encantada, de la que él parece no ver más que las audacias y los aspectos beneficiosos, sería capaz un día de determinar una verdadera crisis de civilización, de dejar lejos tras ella al legislador y al economista, de perturbar no sólo el orden social, sino también la paz del mundo, para, finalmente, poner en peligro la existencia de la especie, la existencia misma del planeta? Tal descubrimiento estaba reservado a los observadores del siglo xx.».

No, Verne no debió esperar a que los sagaces observadores del siglo xx o el señor Duhamel le descubrieran esto. Le hubiera bastado a Duhamel leer a Verne para saberlo. Pero ya sabemos que a Verne no puede leerse después de los 15 años de edad. Y ¿cómo sospechar que un escritor no empadronado en el censo de la literatura pueda plantearse una cuestión de tal importancia? Todavía en esos años, a Duhamel o a X se les pedía unas líneas para rellenar unas páginas de homenaje a Verne, lo que ya era extraordinario, y salían del paso escribiendo un vago elogio, que apenas encubría el desdén. Naturalmente, no iban a perder el tiempo leyendo a Verne. Bastaba acudir a la memoria, a los posos que en ella depositaron las lecturas apresuradas de la infancia, para pergeñar unas cuantas líneas con las que sazonar los tópicos que acompañan fielmente a Verne. Con esto y unas consideraciones filosóficas sobre la ciencia, se salía del paso en la seguridad de que nadie protestaría, porque a nadie, pasados los quince años, iba a ocurrírsele releer a Verne.



## Capítulo XXIII

### La tentación libertaria

Paralelamente a esta degradación de la ciencia (cuya alienación social se refleja en la alienación, en el sentido clínico de la palabra, de los científicos) va acentuándose el pesimismo social de la obra verniana y, consecuentemente, exacerbándose el individualismo.

Ya en la introducción había indicado esta tendencia secreta, esta soterrada voluntad de ruptura que se expresa en el viaje, así como la proyección psicológica de tal vocación de ruptura que implican los barcos, las islas, el mar, las eyecciones volcánicas, los marginados y los fuera de la ley, tan omnipresentes en la obra verniana.

El individualismo reviste en Verne la significación de la rebeldía, pero, en su forma más extrema, asume la de la ruptura con la sociedad, la del último asilo de la libertad, la del exilio absoluto. Nemo y el Kawdjer individualizan grandiosamente este individualismo. Y lo hacen por poderes, es decir, por cuenta del autor.

La pasión por el mar, ese medio móvil, libre, se confunde en Verne con la pasión por la libertad individual.

Pasión que se traduce, entre otras muchas cosas, en la misogamia, y que halla su expresión simbólica en los viajes y en las islas.

Recuérdese esa apasionada declaración de amor por el submarino en creación: «Estoy enamorado de esta amalgama de clavos y tablas, como se puede estarlo, a los veinte años, de una amante». ¿No representa una amante una ilusoria idea de libertad para un hombre a quien le pesa el yugo del matrimonio?

Innumerables son las descripciones de barcos hechas por Verne con una pasión que raya casi en la voluptuosidad física. Jamás le arrancó un cuerpo de mujer una descripción semejante.

Los barcos, los viajes, las islas, el mar («ahí yo soy libre»), diferentes caras poliédricas de una sola fascinación: la de la libertad. Ni tan siquiera la vejez ni la incapacidad física lo desalojarían de este sueño. Cuando el mar le rechaza, se entrega con *César Cascabel* a la fascinación de «la navegación por tierra firme», término con que define los desplazamientos de los feriantes y saltimbanquis.

Lo curioso de Verne es que en el simbolismo de sus viajes se va él mismo de su medio, pero cualquiera que sea el vehículo que utilice —barco, submarino, helicóptero, «elefante de vapor»— se lleva consigo el *confort*, como León Felipe se llevaba la palabra. El *confort* de los vehículos de Verne es una de las manifestaciones más visibles de su tentacular barroquismo. Pero, siendo él mismo tan indiferente al *confort* personal, ¿qué interpretación dar a esta obsesión? Sin duda, hay que ligarla al hecho de que todos sus vehículos son también una representación simbólica de la casa familiar, como escenario de los problemas latentes en el subconsciente del autor. Ya había aludido a esto en páginas anteriores, pero al hacerlo arriesgaba una interpretación que me parecía muy plausible. Y he aquí que, relejendo *César Cascabel* hallo confirmada esta interpretación por el propio autor, al hablar de «las comodidades de una casa que cambia de lugar» y de un carromato de saltimbanqui como «una casa en marcha».

¿Habrá de verse también en esta asimilación de los vehículos a la casa familiar una forma de atenuación, consciente o inconsciente, de las impulsiones de ruptura o una forma aplacatoria del sentimiento de culpabilidad derivado de dichas impulsiones?

Esta vocación insatisfecha de ruptura se traduce también en la simpatía secreta por los marginales y marginados, simpatía que en muchos casos no retrocede ni ante ciertos bandidos o piratas, insuficientemente disimulada bajo los más convencionales adjetivos de orden moral. Y, correlativamente, por la antipatía que manifiesta hacia la mayoría de los representantes de los poderes represivos, militares, jueces y policías.

¿Quién diría que hayan podido brotar de la misma pluma *Los naufragos del Jonathan* y los convencionales discursos de distribución de premios escolares y de inauguración de exposiciones de crisantemos que de él conocemos, y a los que el humorismo con que los sazonaba no bastaba a salvo del más consternante conformismo?

El divorcio entre esta corriente subterránea que fluye poderosamente por debajo de los *Viajes Extraordinarios* y la actitud pública mantenida por el concejal de Amiens es tan acusado y tan exponente de una dualidad turbadora, que se comprende y se justifica el desasosiego causado por el escritor y su cristalización en el llamado «misterio Verne».

En tal dualidad puede estribar la causa de la publicación póstuma de *Los naufragos del Jonathan*, obra cuyo vigor sólo puede explicar la pasión íntima y secreta del autor. Verne no debió sentir ningún deseo de arrostrar otro escándalo —«Huye de las tempestades», había aconsejado Leonardo de Vinci— como el suscitado por su candidatura municipal. Y esta obra era mucho más escandalosa que su adscripción a una lista «de izquierda».

Lo escandaloso no está aquí en el carácter ideológico de la obra —reaccionaria, a fin de cuentas— sino en la fuerza de la crítica social y en la magnificación de la personalidad y del individualismo libertario. Verne refuta vigorosamente la ideología libertaria, pero exalta aun con más vigor la personalidad libertaria. Y, de paso, caricaturiza groseramente las doctrinas socialista y comunista, a partir de los tópicos más sumarios manejados por la prensa conservadora de la época y a través de dos personajes rudimentariamente trazados a brochazos, que ofician de malos de película. Es evidente que el conocimiento de la ideología socialista que tenía Verne dimanaba únicamente de los libelos detractores. Mayor y más directo conocimiento tenía de la ideología anarquista, por su amistad con Nadar y con el gran geógrafo Elysee Reclus. También influyó en él su hijo Michel, que radicalizado por el proceso Dreyfus, había pasado de posiciones reaccionarias a izquierdizantes, y que probablemente inyectó en la novela bastantes cosas de su propia cosecha.

La tentación libertaria o la fascinación por el individualismo libertario corresponde, pues, como ya se ha dicho, a una tendencia rebelde, no revolucionaria. El «revolucionario subterráneo» que detectó Pierre Louys era sólo un «rebelde subterráneo».

En *Los naufragos del Jonathan*, la corriente hasta entonces subterránea aflora totalmente a la superficie para hacernos asistir a una extraordinaria confrontación entre el idealismo libertario y la reconstitución de la sociedad operada por un grupo de naufragos en torno a los «valores» de sus sociedades de origen. Valores que el autor vapulea con tanta energía como complacencia a lo largo de toda la novela.

*Los naufragos del Jonathan*, publicada en 1909, pero cuya creación debe situarse hacia 1900, es un laboratorio en el que se revela el fracaso de todas las ilusiones sobre la sociedad humana, y, en particular, el de la ilusión libertaria, encarnada, o mejor, idealizada, por el Kaw-djer, extraordinario personaje en quien se esconde, al parecer, la identidad de Jean Orth, hermano del archiduque de Austria, Luis Salvador, con quien Verne mantenía correspondencia. Tras la misteriosa tragedia de Mayerling, Jean Orth rompió con la sociedad para refugiarse en los confines de la América austral. Jean Chesnaux ha propuesto también la identidad del príncipe Kropotkin, el célebre anarquista ruso autor de *La Lucha por el pan* con quien Verne mantuvo también relaciones.

Como Jean Orth, el Kaw-djer rechaza la sociedad, pero no la combate. La huye. La libertad es su brújula. —«Ni Dios ni amo» es su divisa—, pero sólo puede hallar la libertad fuera de toda organización social,

«... en aquella prodigiosa extensión de mar y tierra, última parcela del Globo que no tenía dueño, que no pertenecía a nadie, última región del planeta no encorvada aún bajo el yugo de las leyes».

Pero he aquí que las circunstancias colocan al Kawdjer en una situación tan imprevisible como indeseable al obligarle a insertarse en una sociedad de naufragos, de pobres emigrantes que,

en el territorio de la remota isla de Hosta, se ven sumidos en una precaria situación, próxima del estado primitivo del hombre.

En estas condiciones, vemos al grupo reconstituir la historia humana. Si *La isla misteriosa* retrazaba la aventura y la historia del conocimiento, *Los naufragos del Jonathan* reconstituyen en cierto modo —y de un modo «ingenuo»— la historia social del hombre.

Espantado, el Kaw-djer asiste a la negación práctica de todos los valores e ideas en que ha fundamentado su vida. Los emigrantes —náufragos por segunda vez, la primera, en las sociedades de que provenían, la segunda, en los parajes desolados de los confines del hemisferio austral— le ofrecen el espectáculo de

«esa cobardía general que permitía a un pequeño número dominar a una mayoría inmensa, que creaba unos cuantos explotadores a expensas de un rebaño de explotados...».

¿Son necesarias, pues, las leyes y las autoridades que las aplican?, se pregunta, angustiado, el Kaw-djer, a quien «el carácter vejatorio» de la «inextricable» red de leyes, ordenanzas y prescripciones que «encadenan» a las «sociedades podridas del Viejo Mundo» había «cegado a la necesidad superior de su principio».

«Pero ahora, mezclado con este pueblo, colocado por la suerte en condiciones vecinas del estado primitivo, asistía como un químico... a algunas de las incesantes reacciones que se operan en el crisol de la vida... Sin embargo, el pasado se agitaba en él. Aunque no pudiera impedir a su razón la evolución, su temperamento libertario protestaba... Lucha incesante, lucha cruel que lo desgarraba y mortificaba».

Terrible proceso que lleva al Kaw-djer hasta el punto de verse obligado, para defender a la comunidad, a asumir el poder y con él —la muerte en el alma— el castigo:

«¡Pues, bien! Él, el libertario, el hombre incapaz de soportar ningún yugo, se veía en la necesidad de imponerlo a los demás. Él, que rechazaba todas las leyes, debía decretarlas. Suprema ironía la de transformar en amo al apóstol anarquista, al adepto de la fórmula “Ni Dios ni amo”. ¡Era a él a quien se atribuía esta autoridad cuyo principio mismo odiaba su alma con tan salvaje furor! ¿Debía aceptar tan odiosa prueba? ¿No sería mejor huir lejos de estos seres con alma de esclavos? Pero ¿qué sería de ellos entregados a sí mismos? ¿De cuántos sufrimientos no habría de hacerse responsable el desertor?».

Así, el Kaw-djer ve derrumbarse, una tras otra, sus ilusiones. Y Verne juzga así a su personaje: «(el Kaw-djer) había hecho obra de filósofo, no de científico, al predicar contra el espíritu de la ciencia que, prohibiéndose las especulaciones audaces, se aferra a la experiencia y al examen puramente objetivo de los hechos».

Así, pues, el fracaso de la ideología libertaria del Kaw-djer era inevitable, en el plano social y político. Inevitable, por cuanto se fundaba en un idealismo absoluto. La libertad y el amor al prójimo eran confiados por él a la buena voluntad de los hombres, sin antes forjar las condiciones objetivas que hicieran posible tal voluntad.

Articulada automáticamente y por inercia sobre la propiedad privada, esta sociedad rudimentaria debía seguir el camino tributario de los corolarios del sistema. Sobre aquella isla desierta, en aquellos remotos confines del mundo, no habían abandonado los naufragos ninguna de sus ideas anteriores. Los principios, las convenciones y los prejuicios que regían su vida anterior conservaban sobre ellos el mismo imperio.

«La noción de la propiedad, principalmente, continuaba siendo un artículo de fe; no había uno solo que no dijese, como la cosa más natural del mundo: “esto me pertenece, esto es de mi propiedad”, y ninguno tenía conciencia de lo cómico que resultaba —comicidad de particular relieve para un filósofo libertario— esta pretensión de un ser tan frágil y perecedero de monopolizar para él, para él solo, una fracción cualquiera del universo».

Este ataque al «derecho sagrado» de la propiedad privada no es el primero y único proferido por Verne. En una charla pronunciada en 1881 ante la Academia de Amiens, bajo el título de «Diez horas de caza», decía en forma más atenuada y restrictiva, y en un tono bromista para disimular la seriedad de sus palabras:

«“Terrenos reservados”, me decía, y ¿y por qué reservados? Después de todo, ¿no hay en esto una extensión abusiva del derecho de propiedad? Reservados, bajo el insuficiente pretexto de que esa perdiz que pasa ha comido, quizá, de vuestros granos, propietarios... Una vez recogidas las cosechas, ¿no debería

pertenecer el suelo a todo el mundo? Con toda seriedad, y situándome desde el punto de vista del derecho común, me parece que la caza, como el agua de los ríos y el aire del espacio, es de todos y para todos. Pero yo no me atreví a formular esta teoría ante mis compañeros cazadores. Me hubieran pegado varios tiros».

Esta «osada» declaración fue suprimida por Hetzel al editar el texto de la charla.

El descubrimiento de filones auríferos en la isla Hosta da ocasión a sus habitantes y a los forasteros que acuden en masa, atraídos por el señuelo del oro, a liberar todos sus instintos de rapacidad y violencia. Como da ocasión al autor, una vez más, de denunciar, a través de su portavoz, el fetichismo del oro:

«¡Qué extraño y maravilloso fenómeno que toda la humanidad se incline, en un consenso unánime, ante una materia esencialmente inútil y cuyo precio se deriva de una convención general! En eso los hombres son semejantes a los niños que, jugando, venden seriamente piedrecitas que su imaginación transforma en objetos preciosos».

El autor resume el drama de las contradicciones entre los actos y las teorías del Kaw-djer, en un tan desolador como eficaz *raccourci*:

«Que sus intenciones hubiesen sido siempre rectas y sus fines desinteresados, no le había impedido cometer, a su vez, los mismos crímenes necesarios que él reprochaba a tantos jefes. El libertario había mandado, el igualitario había juzgado a sus semejantes, el pacifista había hecho la guerra, el filósofo altruista había diezmado a la muchedumbre, y su horror de la sangre no había conseguido otra cosa que verterla aún más».

Pero el fracaso de la utopía libertaria no reduce en un ápice las convicciones del Kaw-djer. Si la libertad total está prohibida en toda sociedad, él la asumirá individualmente, en la más radical soledad.

El Kaw-djer abdica el poder en Halg, su «hijo espiritual», y se retira a la soledad de la isla Horn, en la que ha conseguido del gobierno chileno, a cambio de cederle los derechos sobre el oro, la instalación de un faro, para ser útil a la vez que libre en su soledad.

Señalemos al paso que el permanente conflicto entre la paternidad natural y espiritual, término que Verne emplea explícitamente aquí por vez primera, se armoniza, excepcionalmente, en una colaboración mutua entre los padres, de la que toda rivalidad está excluida:

«Si Karroly era el padre del joven en el sentido natural de la palabra, el Kaw-djer era su padre espiritual. Al uno debía la vida, al otro su inteligencia».

Esta notación refuerza aún más mi convicción de que ha de verse en el Kaw-djer la representación de la personalidad secreta y de los conflictos contradictorios de Verne, una emanación, una proyección de su yo secreto e ideal. Y esto confiere una singular resonancia a esas palabras desesperadas que dejan traslucir la angustia del autor:

«Refractario para sí mismo a toda imposición, le era no menos cruel someter a la suya a los demás... Obligado a renunciar a su quimera, obligado a inclinarse ante los hechos, había asumido con coraje, valientemente, el sacrificio, pero, en su corazón, el sueño abjurado protestaba».

¿Sería abusivo percibir en estas palabras la transposición del drama de un hombre, ya en el ocaso de su vida, en cuyo corazón late todavía la protesta de haber sacrificado la libertad y hasta la expresión abierta de su pensamiento, en una continua «inclinación ante los hechos», ante la familia, ante la sociedad, ante sus lectores?

«Los dramas más punzantes son los del pensamiento... Para quien los ha sufrido, para quien sale de ellos agotado, expulsado de las bases sobre las que se ha fundamentado, no hay otro recurso que la muerte o el claustro».

Desesperadas palabras escritas por un hombre que retrata también su ancianidad e impotencia en la de Lord Buxton, cuyo

«cuerpo, aquejado de parálisis, estaba condenado a una eterna inmovilidad. Pero quizá no era esto bastante para agotar la crueldad de la suerte. En ese cuerpo inmóvil, el cerebro permanecía lúcido. Insensible, mudo, inerte, Lord Buxton ¡pensaba!».

El Kaw-djer renuncia una vez más a la sociedad para «vivir y morir libre» en la soledad, en medio de la inmensidad del mar. En pie, con una inmovilidad de estatua, en actitud desafiante,

los brazos cruzados, frente al mar, el Kaw-djer asume la libertad y la humanidad en la soledad más radical.

Estatuaria actitud idéntica a la de Ayrton al ser abandonado en su islote solitario por los tripulantes del *Duncan*. Pero nos hallamos aquí en los antípodas de la afirmación proferida en *Los hijos del capitán Grant* de que «el hombre está hecho para la sociedad, no para el aislamiento» y que «la soledad no puede engendrar más que la desesperación». Lo que confirmaría la degradación de Ayrton, para quien la soledad sería el camino de retorno a la animalidad.

Al término de su vida, Verne descubre que, al contrario, es la desesperación la que engendra la soledad.

## Capítulo XXIV

### El eterno retorno

El trabajo es su islote, su refugio. Sus cajones se van llenando de manuscritos, cuya publicación sabe ya ha de ser póstuma.

La leyenda ha hecho ya presa en él, anticipándose a su muerte. ¿Existe realmente Jules Verne? Su portentosa fecundidad hace nacer rumores, el más insistente de los cuales habla de «Jules Verne, Compañía limitada». Se especula y se barajan los nombres de los «socios», de los «negros» del escritor. Imposible que un solo hombre, ya un anciano cargado de achaques, pueda crear tantos libros y a tal ritmo y con tal vigor.

Nada puede alimentar mejor estas calumnias que la discreción del escritor, el silencio en que se guarece. Mientras tales rumores sacuden su nombre, él extiende su discreción más allá de sí mismo, se protege de la posteridad quemando «centenares de cartas, manuscritos inéditos e incluso sus libros de cuentas».

No recibe a nadie. Y cuando es sorprendido por un intruso, se limita a hacerle una inclinación de cabeza y a acompañarle hasta la puerta, sin proferir la menor palabra. «Es un método infalible para que no vuelva», dice. Tan sólo hará contadas excepciones, entre ellas con Raymond Roussel y con De Amicis. Este escribe a raíz de su visita: «No hay, no ha habido nunca Giulio Verne y Cía. Hay Giulio simplemente».

Aun cuando con Amicis fingiera una cierta alegría, el testimonio de éste destaca la extremada reserva en que se envolvía.

El misógamo y el misógino se ha convertido también en un misántropo.

La aparición de unas cataratas, secuela inexorable de la diabetes que va minándolo, le somete a una nueva renuncia: a la de la lectura. El lector insaciable debe ahora confiar su avidez al oído. Pero éste, a su vez, se entorna penosamente, dejándole aún más solo consigo mismo. Ya sólo le queda la antena del espíritu, todavía asombrosamente intacto en su vigilia. Pero, además, le queda algo de humor:

«Cada vez veo peor, querida hermana... He perdido también un oído; gracias a esto sólo corro el peligro de oír la mitad de las tonterías y de las mezquindades que corren por el mundo... Es una gran consolación».

Su escritura se hace casi ilegible. Escribe con lápiz primero y luego repasa con tinta, pero eso lo hizo siempre, antes de redactar el texto final sobre sucesivos juegos de galeradas, un sistema único y carísimo para el editor.

El poniente de su vida desciende con celeridad. Una grave crisis de diabetes amenaza derribarle. Sobrevive precariamente a ella y su primer cuidado es exigir de Honorine que guarde silencio. Sabe ya próximo el fin, y quizá, melancólicamente, rememora la pregunta al piloto.

«—¿No es ya dueño del timón, Jasper?

—No, señor, y debe estar dispuesto a toda eventualidad».

¿Qué pensaba de su obra cuando en la soledad de su modesto gabinete de trabajo acariciara tal vez la larga hilera de sus libros, esos hermosísimos volúmenes de Hetzel a los que faltó tan sólo el genio ilustrador de un Daumier, de un Doré, de un Gavarni, de un Vierge? ¿Tal vez en la obra latente, virtual en ese gran laberinto, y a la que también había renunciado, sacrificándola a un irrisorio contrato, a una fidelidad?

La gloria que había alcanzado, fundada en una interpretación superficial de su obra, ¿le dejó prever en toda su extensión la injusticia y la ceguera de que le haría víctima la posteridad?

«Ver romperse a los pies de uno el ídolo elevado en su corazón, reconocer que se ha sido víctima de un espejismo, decirse que se ha construido sobre una mentira, que nada de lo que se ha pensado es verdad, y que se ha sacrificado uno estúpidamente a una quimera, ¡qué fracaso!».

Pero esta expresión desesperada de su «devastación interior», que delega en el Kaw-djer,

halla todavía un resquicio de esperanza:

«Nosotros moriremos, pero nuestros actos no mueren, pues se perpetúan en sus consecuencias infinitas. Pasantas de un día, nuestros pasos dejan en la arena del camino huellas eternas. Nada ocurre que no haya sido determinado por lo que le ha precedido, y el futuro está hecho de las prolongaciones desconocidas del pasado».

Mas esta consolación, explicitada con una frase que contiene todo el sentido de la obra verniana, es efímera. Un grado más en la desesperación de su autor le lleva a la melancolía crepuscular que subyace en la doctrina del eterno retorno.

¿Leyó Verne a Nietzsche, cuyas obras estaban ya publicadas en Francia hacía 1900? Varios críticos han coincidido en señalar la probable influencia del solitario de Sils-María en la última época de Verne. Pero ¿se trata de influencia o de espontánea convergencia? ¿No había anticipado ya Nemo —y tantos otros héroes véndanos— el superhombre nietzscheano?<sup>[80]</sup> Moré cree ver una prueba fáctica de tal influencia en el nombre del protagonista de *El eterno Adán*, el zartog Sofr-Ai-Sr, en el que discierne una transposición de Zoroastro-Zaratustra, en un minicriptograma así concebido:

ZAR TO g S o FRA ISR

ZAR a THO u S TRA SIRE (el señor 2<sup>[81]</sup>)

ZAR TO g S o FRA ISR

ZAR a THO u S TRA SIRE (el señor 2)

El zartog Sofr-Ai-Sr, sabio dirigente de una sociedad muy avanzada, cree firmemente en la evolución lineal y continua del progreso. Esta convicción es invalidada por el descubrimiento de un manuscrito en una lengua desconocida, el francés, que atestigua el fin lamentable de una antiquísima civilización europea, que se creía eterna, y que fue destruida por un gigantesco maremoto (a escala humana) o por un «imperceptible estremecimiento» (a escala geológica) que recorrió la corteza del globo. Tan sólo un reducido grupo sobrevivió a la catástrofe. Y es uno de los supervivientes el autor del manuscrito hallado por el zartog Sofr-Ai-Sr.

«Nuestro pequeño grupo de náufragos estaba, sin embargo, en condiciones favorables para sacar partido del saber humano. Incluía un hombre particularmente enérgico, dos hombres más cultos de lo ordinario —mi hijo y yo— y dos verdaderos sabios. Con semejantes elementos se hubiera podido hacer algo. No se ha hecho nada...».

Piénsese en *La isla misteriosa*, con qué precarios elementos habían emprendido los náufragos la conquista, palmo a palmo, de la naturaleza y de su humanidad.

Aquí todo es decadencia. El hombre se rinde ante la naturaleza y se sume en la apatía y la degradación. Esta comienza con la pérdida del control horario, continúa con la ruina progresiva de las casas, de la vestimenta...

El hombre regresa a la animalidad. Pero aquí no le lleva a ella la soledad, como a Ayrton.

«Comer, comer es nuestro fin perpetuo, nuestra preocupación exclusiva. Sin embargo, aún subsisten algunas huellas de nuestras antiguas ideas y de nuestros antiguos sentimientos. Mi hijo John no ha perdido todo sentimiento afectivo, y mi ex chófer, Modeste Simonat, conserva un vago recuerdo de que yo fui su patrono en un tiempo. Pero con ellos, con nosotros, estas ligeras huellas de los hombres que fuimos —pues en verdad ya no somos hombres— van a desaparecer para siempre. Los que vengan, nacidos aquí, no habrán conocido nunca otra existencia. La humanidad se reducirá a estos adultos —están ante mis ojos mientras escribo— que no saben leer, ni contar, ni apenas hablar, a estos muchachos de dientes agudos que parecen no ser más que un vientre insaciable... Luego, tras éstos... otros y otros, cada vez más próximos al animal, cada vez más lejos de sus antepasados pensantes...».

Y el zartog Sofr-Ai-Sr medita sobre el «venerable manuscrito»:

«¿Llegará el día en que se satisfaga el insaciable deseo del hombre? ¿Llegará el día en que éste, habiendo acabado de escalar la pendiente, pueda reposarse sobre la cima, al fin conquistada?

Por este relato de ultratumba, imaginaba el drama terrible que se desarrolla perpetuamente en el universo, y su corazón estaba lleno de piedad... Plegado bajo el peso de los vanos esfuerzos acumulados en el infinito de los tiempos, el zartog Sofr-Ai-Sr adquiriría lentamente, dolorosamente, la íntima convicción del eterno recomienzo de las cosas».

Así, el hombre que con una potencia imaginativa inigualada había comenzado catapultando su tiempo al futuro, tendiendo a la ciencia y a la conciencia audaces puentes sobre lo desconocido, acababa señalando la precariedad, la fragilidad, la finitud de lo existente en la dramática circularidad del eterno retorno de las cosas, como una parábola trazada desde Saturno, devorando a sus propios hijos, a Hércules y de éste a Sísifo.

¿Quién diría tanta energía derramada, en ese hombre que apenas encuentra la suficiente para —ya vuelto de espaldas a su epopeya—: violentar la parálisis que lo inmoviliza en su lecho, diciendo a los que le rodean: «sed buenos»?

Era el día 24 de marzo de 1905.





MIGUEL SALABERT (Madrid, 1931-Madrid, 2007). Periodista y escritor español.

Estudió Filosofía y Letras y Periodismo en Madrid. Ejerció el periodismo en París, en *L'Express* y en la Agence France Presse. Publicó centenares de artículos, crónicas y reportajes de información política y cultural y de crítica literaria en publicaciones como *L'Express* (París), *Socialdemokraten* (Copenhague), *España* (Méjico), *Los Lunes de Revolución* (La Habana), *Clarín* (Buenos Aires), *El Día* (Tenerife), *Cambio 16*, *Informaciones*, *Contrapunto*, *Posible*, *Gentleman*, *Realidades*, *Cuadernos para el Diálogo*, *Triunfo*, *Mundo Obrero*, *Nuestra Bandera*, *La Calle*, etc.

Fue además de un excelente periodista y un buen escritor un vitalista, un hombre que amó la vida como se ama, a veces, a ciertas mujeres. Tal vez «exilio interior» sea una suerte de oxímoron de los que propició por su manera de ser el Caudillo, que gustaba de las paradojas. Lo cierto es que, a finales de los años cincuenta, Miguel Salabert, periodista, escritor y traductor y sus traducciones, desde Jules Verne hasta Flaubert nunca fueron un socorrido ganapán, cuando preparaba libros, éstos sí, de dignísimo encargo como *El toro en la literatura* o *Antología del humor francés* o un divertido *Humor de contrabando*, en colaboración con Chumy Chúmez, probó suerte, en idioma ajeno, el francés, en el periodismo. Allá por 1958 escribió un artículo sobre era todo un género la España de Franco y Miguel Salabert, que se iba soltando en francés lo tituló *L'exil intérieur*.

Y la frase hizo tanta fortuna decía con humor que de haberlo sabido lo hubiera patentado en Ginebra que acabó convirtiéndose en una frase hecha que, además, empezó a utilizarse de forma retroactiva, y así abarcó a Alexandre y demás cuadrilla.

*El exilio interior* se llamó su única novela, publicada en España en 1988, en la ed. Anthropos, en una colección de desarraigos titulada *Memoria rota*, que dirigía Carlos Gurméndez. Una novela, por cierto, que se había editado ya, desde 1961, en París, en Nueva York, en Budapest, en Londres, en Bucarest, etcétera. Salabert no obtuvo con esa novela el reconocimiento el título se cobraba en negociado aparte que su calidad literaria y testimonial se merecía (me consta que en los últimos años, ya herido por la enfermedad, ha disfrutado con las novelas de su hija, Juana Salabert, de las que era lector apasionado y firme crítico). Trabajó mucho, en los años de la transición, en ese carrusel de publicaciones de izquierda, como periodista cultural y político. Como tantos periodistas españoles de su generación, forzados al trastierno, creció en su profesión trabajando en París para la Agencia *FrancePress*.

De sus años residiendo allí se trajo, al volver, además de a su hija Juana, un gran amor por la cultura francesa que le llevó, de forma natural, a ser traductor, que igual acometía por citar un par de títulos La educación sentimental, de Flaubert, como *Veinte mil leguas de viaje submarino*, de Jules Verne, el Julio Verne de nuestra infancia. Justamente se ha valorado siempre la importancia que tuvo, en los primeros años de la transición, de lógica satiriasis política, el libro de Savater, *La infancia recuperada*, por lo que suponía de reencuentro con las viejas lecturas. Pues bien, querría aprovechar esta circunstancia para valorar también el esfuerzo que hizo Salabert, en aquellos años transicionales, por darnos otra vez a leer, con ojos adultos, a Verne.

Recuerdo, con verdadera pasión, mi recuperación hace treinta años de las viejas lecturas de Verne: aquellas estupendas ediciones de bolsillo de Alianza Editorial, con unos esclarecedores prólogos del propio Salabert.

Y también querría recordar ahora un libro aparecido en el más tardotardofranquismo titulado *El desconocido Julio Verne* (CVS Ediciones, 1974), en el que un periodista de izquierdas como él, comprometido con los tiempos que se avecinaban, no dudó, en ningún momento, en dedicar una biografía seria y bien documentada a Verne. Leer, entonces, de la mano de Salabert, juntos

a Verne y a Flaubert fue, sí, toda una educación sentimental, para muchos de entonces.  
(Fuente: artículo de Javier Goñi en *El País*).

## Notas

- [1] «Jouvences sur Jules Verne». Collection Critique. Les Editions de Minuit. París, 1974, pág. 13 <<
- [2] Editor: Michel de l'Ormerai. París. <<
- [3] *Une lecture politique de Jules Verne*, Maspero, París. 1971. Hay traducción española publicada por Siglo XXI. <<
- [4] *En una entrevista publicada en 1902 por el diario norteamericano The Pittsburgh Gazette, Verne, tras profetizar la desaparición del género novelístico y su sustitución por el reportaje periodístico, decía:,,,,,,* ya estaban inventados a medias. Yo me limité simplemente a realizar una ficción de lo que debía convertirse después en un hecho, y mi objetivo al proceder así no era el de profetizar y sino el de extender el conocimiento de la geografía entre la juventud, revistiéndola de la manera más atractiva posible. Cada hecho geográfico y científico contenido en cualquiera de mis libros ha sido examinado con mucho cuidado y es escrupulosamente exacto. (Textes oubliés, pág. 384. Colee. 10/18. UGC, París, 1979). <<
- [5] *Op. cit.* y pág. 31. <<
- [6] Estas líneas, escritas en los años 60, ir han visto va confirmadas y desbordadas por el aluvión o «boom Varna» que se na producido a partir de 1975-1980.<<
- [7] Las biografías de Jean-Jules Verne, Charles Noël-Martin y Marc Soriano, aparecidas con posterioridad a la redacción de estas líneas, han añadido datos nuevos, pero insuficientes para el conocimiento profundo del autor. <<
- [8] Gallimard, París, 1960. <<
- [9] Allotte de la Füye. *Op. cit.*, pág. 211. Edic. Hachette. <<
- [10] «Bulletin de la Societé Jules Verne», núm. 4. <<
- [11] *Ibid.* <<
- [12] More. *Op. cit.* pág. 20. <<
- [13] «*Le Mythe de Vulcain chez J. V.*», Arts Lettres núm. Sin fecha. <<
- [14] «Le Point Suprime et VAge d'Or d travers quelques oeuvres de Jules Verne», *Ibid.* <<
- [15] *Op. cit.*, cap. 17. <<
- [16] *Arts Lettres. Núm. 15. Número homenaje a J. V.*<<
- [17] Moré, *Le très curieux Jules Verne*, pag. 41. <<
- [18] Parmenie, A. y Bonnier, C.: «Historie d'un editeur et de ses auteurs», París, Albin-Michel, 1953, pág. 489. <<
- [19] Jean-Jules Verne: «Jules Verne». Hachette, París, 1973. <<
- [20] *Op. cit.* y pág. 301. <<
- [21] *Op. cit.* pag. 34. <<
- [22] Allotte de la Füye dice reiteradamente que Jules se comportaba continuamente como un payaso en la casa familiar, durante su infancia. Marc Soriano, en su biografía de Verne, ve en ello la típica respuesta del niño malquerido, o que se cree tal, en un intento de llamar la atención de los padres. (Jules Verne, Julliard, París, 1978. Pág. 30). <<
- [23] Juego de palabras con su nombre. (Verne, alno, árbol). <<
- [24] En realidad, era la mano de Dumas-hijo. <<
- [25] *Op. cit.* y pág. 73. <<
- [26] Véase G. Mosca y G. Vouthoul, *Histoire des doctrines politiques*, pág. 187. Edic. Payot. París. <<
- [27] La Point Supreme et PAge d'Or á travers quelques oeuvres de Jules Verne. «*Arts Lettres*», núm. 15, 1948. <<
- [28] Allote, *op. cit.* y pág. 44. <<
- [29] «Leonardo da Vinci and Modern Science», *Journal of the History of Ideas*, abril 1953. <<
- [30] Verne escribe en *El Eterno Adan*: «La verdadera superioridad del hombre no estriba en

dominar o en vencer a la naturaleza, sino, para el pensador, en comprenderla, en alojar el inmenso universo en el microcosmos de su cerebro. Y en *Los náufragos del Jonathan*: “Los esfuerzos de este ser extraño e insignificante, capaz de insertar en su minúsculo cerebro la desmesura de un universo infinito, de sondearlo y de descifrar lentamente sus leyes, no son vanos, pues así sitúa sus pensamientos a la escala del mundo”. <<

[31] Marc Soriano —y no es el único— se muestra mucho menos cauto y concluye en la existencia en Verne de una fuerte bisexualidad, con una latente, pero muy marcada y mal aceptada, tendencia a la homosexualidad. En todo caso, el simbolismo fálico en la obra de Verne halla abundante expresión, rayana en la obsesión, aunque de forma muy soterrada. Tal expresión encuentra asilo, en forma de criptogramas y anagramas, en numerosas palabras y hasta en los nombres de los personajes. Ejemplos, *Dardentor*, *Hajabut*, *Scorbítí*, *Cornbutte*, que contienen términos como *dard*, y *bittey* con los que se designa el falo en argot, así como otros muchos que encierran la palabra «queue», cola, etc.). Véase la obra citada de M. Soriano, que da un amplio repertorio de juegos de palabras y de complicados anagramas, con los que, disimuladamente, Verne da rienda suelta a su falomaquia y a otras expansiones rabelaisianas.

<<

[32] Moré. *Le tres curieux* J. V. pág. 76. <<

[33] Allote de la Füyé. Op. cit. pág. 50. <<

[34] *Ibíd.* pág. 51. <<

[35] Se publicó, en edición clandestina, en la recopilación titulada *Le Nouveau Parnasse Satyrique du XIX siècle* (Bruselas, 1881). Pascal Pia lo atribuyó a Jules Verne, en el núm. 42 de *Le Magazine Littéraire*, agosto de 1970. Ha sido recogido en el volumen titulado *J. Verne, Textes oubliés* (textos olvidados) publicado por Union Generale d’Editions, en su colección de bolsillo 10-18. París, 1979, págs. 16-18. <<

[36] Vid. *Textes oubliés*, pág. 321-330. <<

[37] Recogido en *Textes oubliés*, pág. 111-154. <<

[38] Cierto es que Verne limita generalmente esa defensa a los pueblos europeos, y cuando la extiende a otros pueblos es a los que luchan contra el colonialismo británico. <<

[39] Jules Verne et le román initiatique. *Editions du Sirac, París, 1973.* <<

[40] «Jules Verne ha escrito *La Odisea* o el *Ulises* de Joyce en ochenta días u ochenta volúmenes. Cada viaje es un trozo del ciclo homérico, el despliegue de una hora en Dublín... Verne termina a Homero, y Joyce lo reduce», dice Michel Serres en su obra citada, pág. 64. <<

[41] Carrouges: *El mito de Vulcano en J. V.* Arts Lettres, número 15. <<

[42] P. Macherey: «*Jules Verne ou le récit en défaut*», 1966. <<

[43] A. Gramsci: «*Oeuvres Choisies*», pág. 480. Ed. sociales. París, 1959 Es sorprendente la superficialidad de la breve nota crítica dedicada a Verne por Gramsci. <<

[44] *Mythologies*. Editions du Seuil. París. 1970. <<

[45] Véase Simone Vierre: *Jules Verne et le román initiatique*. Ed. du Sirac. París. 1973. En cuanto a las interpretaciones simbólicas del mito de Jonás, véase Mircea Eliade: *Mythes reves et mystères*. Idées. Gallimard. París. 1957. <<

[46] *El hombre y la muerte*. Kairós. Barcelona, 1974. <<

[47] Michel Carrouges, art. Citado. <<

[48] Georges Houot. *Vingt ans de bathyscaphe*. Arthaud. París, 1971. <<

[49] Theodore Monod. *Bathyfolages*. Julliard. París, 1954. <<

[50] «Une leçon d’abîme». *L’Herne*, n.º 25. París, 1974. <<

[51] En 1880, Verne y Hetzel acordaron el proyecto de escribir y editar respectivamente una obra en cuatro volúmenes bajo el muy sansimoniano título de *La conquista científica e industrial del Globo*. Este proyecto, que no llegó a realizarse, debía constituir una continuación de la *Historia de los Grandes Viajes y de los Grandes Viajeros*, obra en seis volúmenes cuya publicación había

concluido en ese mismo año. <<

[52] M. Allotte de la Füye, op. cit. <<

[53] Bernard Frank: «Jules Verne et ses voyages» (pág. 148). Flammarion, París, 1941. <<

[54] René Escaich: «Voyage au monde de Jules Verne» (pág. 232). Plantin, París, 1955. Escaich ha hallado también la fuente de inspiración del Reform-Club, en un artículo titulado «Los ingleses, en Inglaterra», publicado en el «Musée des Familles», en diciembre de 1850. <<

[55] Curiosamente, este artificio anticipa un incidente de análoga naturaleza que le ocurrió realmente a Verne en un viaje por Argelia en 1844, y que transcribiría en *Clovis Dardentor*. <<

[56] En su libro *Jules Verne, sa vie y son oeuvre* (Editions Rencontre, Lausanne, 1971), Charles-Noel Martin da una relación de las tiradas hechas por Hetzel de las obras de Verne, en las ediciones no ilustradas, entre 1863 y 1904. *La vuelta al mundo* se sitúa en primer lugar con 108.000 ejemplares, seguida de *Cinco semanas en globo* (76.000). *Veinte mil leguas* (50.000), *Viaje al centro de la Tierra* (48.000), *La isla misteriosa* (44.000), etc... <<

[57] Ha permanecido inédita hasta 1974, año en que la publicó «Los Cahiers de l'herne» en su número de homenaje a Verne. <<

[58] Todas las versiones al castellano que conozco traducen Passepartout por Picaporte. Yo no soy partidario, en general, de traducir los nombres propios, y menos en el caso de Verne, en quien los nombres suelen tener una particular significación, frecuentemente simbólica. «Passepartout», además del significado de «débrouillard», el que sabe salir con bien de toda dificultad, puede traducirse por «llave maestra», la que abre y cierra todas las puertas de una casa, con el amplio cortejo de significaciones simbólicas que tiene el tema en Verne. Por su parte, Phileas sugiere el verbo francés «filer» —perseguir— y la frase hecha «filer le voleur» —perseguir al ladrón—, lo que nos lleva a Fix, cuyo nombre significa fijación, y sugiere la idea fija, etc... Por ello en mi traducción de «*La vuelta al mundo en ochenta días*, publicada en esta misma colección, Passepartout se llama Passepartout. <<

[59] La idea inicial de Verne parece haber sido la de crear una «Inglaterra subterránea». De su proyecto inicial, rechazado por Hetzel, queda la idea, expuesta en un solo párrafo, de que las minas podrían constituir el refugio futuro de las clases pobres de Inglaterra, idea de la que probablemente se inspiró Wells para escribir su «*Máquina de explorar el tiempo*». <<

[60] Jean-Jules Verne, op. cit. pág. 241. <<

[61] Simone Vierne, *Annales de Bretagne*, 1966, y Charles Noel Martin, *Jules Verne, sa vie et son oeuvre*. Edit. Rencontre, Lausanne, 1971. <<

[62] Por ejemplo, esta frase de la obra: «los alemanes son una raza dura cuando sus pasiones se desencadenan», tiene, tras el nazismo, una lectura muy diferente que en la época de Verne. Y es que, como dice Bergamin parafraseando a Goya, el tiempo también escribe. <<

[63] Cahiers internationaux du Symbolisme, n.º 4. Ginebra, 1964. <<

[64] Annales de la Faculté des Lettres de Strasbourg, n.º 6. 1962. <<

[65] Variación —una más— de un episodio de «Las Indias negras». <<

[66] *M. Moré*. Nouvelles explorations de J. Vpág. 62. <<

[67] «Tala», en argot estudiantil, designa al clerical y al beato, peyorativamente. <<

[68] ¿Adolescente? El agresor tenía 26 años. <<

[69] Charles-Noel Martin (op. cit. pág. 184) da otra versión, rechazada por Jean-Jules Verne, consistente en una tentativa de extorsión económica, acompañada de un fuerte sentimiento de celos por la gloria de su tío. <<

[70] «Hemos perdido a su padre que era también el mío», escribió al hijo de Hetzel. <<

[71] Versos de la adaptación por Arconati del *Orlando* de Ariosto. <<

[72] Les Cahiers de L'Herne, núm. 25, págs. 127-140. <<

[73] Verne dice «partido», pero, como bien señala Compere, no existía ningún partido conservador constituido, por lo que «familia» traduce mejor lo que quería decir Verne. <<

[74] Véase mi prólogo a *La educación sentimental*, de Flaubert, publicada en esta misma colección (núms. 849 y 850). <<

[75] Una periodista inglesa que le visitó en 1895 señala como lecturas constantes de Verne las obras de Homero, Virgilio, Shakespeare, Montaigne, Dickens —a quien consideraba el rey de los narradores— Walter Scott, etc. *Textes oubliés*, pág. 355-365. <<

[76] La relectura de Verne ofrece continuamente «nuevos» hallazgos. Así, el de *La caza del meteorito*, publicada en 1908 pero escrita hacia 1900, en que Zefirin Xirdal se anticipa a Einstein, Bohr y Rutherford en esta declaración sensacional: «por mucho que se descomponga (a la materia) en moléculas, átomos y partículas (!), siempre quedará una última fracción por la que se replanteará íntegramente el problema y su eterno recomienzo, hasta el momento en que se admita un principio primero que no será ya materia. Este primer principio inmaterial, es la energía». <<

[77] Publicada en 1919, a los catorce años de la muerte del autor, el manuscrito tenía el título provisional de *Viaje de Estudios*. La novela estaba inspirada en la partida hacia África de una expedición en busca de la misión Crampéi que había desaparecido por tierras del Congo desde su llegada en 1889. Verne influyó decisivamente en que el Consejo municipal de Amiens contribuyera a subvencionar, en 1891, la partida de esa misión.

La palabra «camuflado», que data de la guerra del 14, hizo concebir dudas acerca de la real paternidad de la obra. Como en algunos otros libros póstumos (*Becas de viaje y El piloto del Danubio, El secreto de Wilhelm Storitz, Los naufragos del Jonathan*), Michel Verne hizo algo más que revisar y corregir los manuscritos dejados inéditos por su padre, desarrollando, ampliando y modificando los mismos, como ha demostrado recientemente el vernólogo italiano Gondolo della Riva. Ya en 1889, Michel había escrito bajo el nombre de su padre, *La jornada de un periodista americano en el año 2889*, la única obra de anticipación real «de Verne», publicada en la revista norteamericana *Forum*. A partir de esa época, Michel solía discutir con su padre acerca de sus obras en creación, haciéndole sugerencias y proporcionándole información. «Durante la última época de su vida —dice el hijo de Michel, Jean-Jules— fue a su hijo a quien el escritor confiaba sus pensamientos, y nadie mejor que Michel podía poner en estado de publicación, sin traicionar sus intenciones, el último manuscrito que dejara». (Op. cit., pág. 368). <<

[78] Véase el cuadro de la cronología política en relación con los *Viajes Extraordinarios*, en la obra citada de Chesneaux. <<

[79] Páginas raramente vertidas al castellano en la integridad de su belleza, no tanto por la dificultad intrínseca de toda traducción como por la pésima calidad de las traducciones que, en general, se han hecho de Verne a nuestra lengua. Sin contar, además, con la inadmisiblemente amputación de los textos de nuestro autor, muy generalizada, y a la que no escapan ni tan siquiera unas «Obras completas» de muy lujosa edición (con cantos dorados y todo). De la calidad de la mayoría de las traducciones contenidas en dicha edición de lujo, juzgúese por algunos ejemplos que podríamos multiplicar *ad nauseam*: «política francesa» por «politesses française», «surmontada» por «surmontée», etc... etc... que patentizan en los autores de esas traducciones la doble ignorancia del francés y del castellano. La calidad de las pastas y del papel de dicha edición de las «Obras Completas» están, en cambio, por encima de toda crítica. <<

[80] Cabe, incluso, plantearse la cuestión a la inversa. ¿Influyó Verne en Nietzsche? Es muy probable que Nietzsche leyera a Verne. En su ensayo sobre los «Orígenes populares del "Superhombre"», Gramsci se pregunta si Nietzsche no fue influido por las novelas-folletón francesas, cuya lectura en los medios intelectuales era tan corriente como lo es hoy la de la «serie negra». Gramsci ve el primer modelo de «superhombre» no en Zaratustra sino en el Conde de Montecristo, de Dumas. <<

[81] «Le très curieux Jules Verne», pág. 229. <<