

Verne: el viaje o la vida

José-Carlos Mainer

A *rebours*, de J. K. Huysmans, es esencialmente la descripción de la vivienda que el caballero Jean Des Esseintes se ha hecho construir en los alrededores de París. Y esa casa, el cenobio donde encierra su decadencia y su desgana, es la metáfora de un fin de siglo que ya nos resulta remoto pero que, hasta hace bien poco, era el fin de siglo por antonomasia. Todo en ella es artificial, refinado, nervioso y chillón, quizá también un tanto cursi por exceso de explicitud (que es el filo sutil que separa la expresividad de la mueca). Uno de sus espacios lo ocupa un gran acuario que es visible a través de un ojo de buey y que su dueño puede llenar a voluntad con agua a la que mezcla sustancias coloreadas, y en la que peces mecánicos nadan entre hierbas artificiales. De las paredes de esa misma estancia cuelgan grabados que representan paisajes marinos y airosos vapores, además de anuncios de líneas de navegación. Sobre una mesa, entre cronómetros, sextantes, brújulas y mapas hay —encuadrado en becerro marino— un ejemplar de las *Aventuras de Arthur Gordon Pym*, de Edgar Allan Poe.

Lecturas en eco

¿Homenaje del artificio a la creatividad, del decadente Huysmans al inspirado Poe? En todo caso, no fue el único tributo que la segunda mitad del siglo XIX —hipócrita y romántica— consagró a su primera mitad, sincera y no menos romántica. Jules Verne hizo algo mucho más complicado: nada menos que conferir estatuto de realidad a la ficción de Poe, lo que consiguió en su novela de 1897, *La esfinge de los hielos*. Once años después de los dramáticos episodios narrados por el autor americano, un científico, Jeorling, que ha pasado unos meses en las islas Kerguelen, embarca en la goleta *Halbrane*, al mando del capitán Len Guy. Y muy pronto, la narración de Pym irá revelándose como un inquietante palimpsesto que muestra su escritura por debajo del destino de los nuevos personajes: Guy resulta ser el hermano de aquel capitán William Guy que mandaba el *Jane*, último barco en que navegó el desaparecido héroe; en un blo-

que de hielo, los viajeros hallan congelado el cadáver de Patterson, que todavía tiene entre sus ropas un mensaje («socorred al capitán y a cinco marineros de la *Jane*»); Hunt, el eficaz piloto embarcado a última hora, resulta ser el mestizo Dirk Peters, personaje que no habrá olvidado ningún lector de la novela de Poe; en lo que fue la misteriosa isla Tsalal, los expedicionarios encuentran un trozo del collar de *Tigre*, el perro blanco de Pym, y poco antes, flotando entre las olas, un trozo de madera en el que aún se leen las letras «AN LI E P OL», uno de los innumerables acertijos lingüísticos de las novelas de Verne, que pronto se identifica como «Jane Liverpool»...

Lo que menos importa al lector es la peripecia del relato de 1897 —no particularmente lograda—, ni siquiera la explicación científica que, en la era de la ciencia positiva, corregía la desatada fantasía de Poe. Ahora la isla Tsalal aparece yerma, pero por obra de un reciente terremoto. Tras la barrera de hielos del Antártico, se extiende —en opinión de Verne, claro— un mar libre, salpicado de islas. Los últimos y dramáticos episodios del relato de Poe se explican por la presencia de un gigantesco imán que emerge de las aguas y en el que los viajeros hallan, adherido a la roca por el cañón metálico de su fusil, el cadáver momificado del héroe náufrago. Lo que verdaderamente nos conmueve es la visión, sobre la mesa de trabajo del capitán Guy, «cien veces leído y anotado», del libro que contiene la *Narración de Arthur Gordon Pym, de Nantucket*. Una novela convertida en guía de viaje; una novela que conduce a otra novela: una alucinación, en fin, que lleva de la mano a otra... Y lo que tampoco olvidamos es la nota *ad calcem* en el capítulo XXVI, donde se hace constar que el 21 de marzo de 1868, casi treinta años después del viaje de Jeorling y Len Guy en la *Halbrane*, un hombre tomó posesión del Polo Sur e hizo ondear al viento helado de aquel confín de la tierra la bandera negra donde campeaba la «N» inicial de su apellido: era el capitán Nemo, que había pasado la barrera de los hielos a bordo del sumergible *Nautilus*. Del mismo modo que antes, una novela tomaba posesión de otra...

Y todavía hay más rebotes, otro ecos y apropiaciones... Cabe en lo posible que uno de los lectores de *Veinte mil leguas de viaje submarino* fuera el joven Arthur Rimbaud, que debió de componer «Le bateau ivre» a finales del verano de 1871, fecha en la que el poema fue cuidadosamente copiado por su amigo Verlaine. Sus imágenes inolvidables pudieron venir de muchos otros libros y, por supuesto, no había poeta francés de entonces que no hubiera devorado los poemas del fascinante Víctor Hugo, padre de todas las visiones deslumbrantes (Verne le declaró su admiración al conocerlo, en 1848, y en Francia lo habría leído incluso un poeta que usaba el vulgarismo «bateau» y no los términos más selectos «navire» o «vaisseau». Pero, ¿de dónde, si no es de Verne, habría salido un barco «taché de lunules électriques, / planche folle, escorté des hippocampes noirs», que oye bramar «le rut des Béhémots et les Maelstroms épais» y que, tras haber explorado todos los mares, se contempla a sí mismo: «fileur éternel des immobilités bleues / je regrette l'Europe aux anciens parapets»? Roland Barthes, sin embargo, ha precisado más el alcance de una deuda posible y el sentido de una

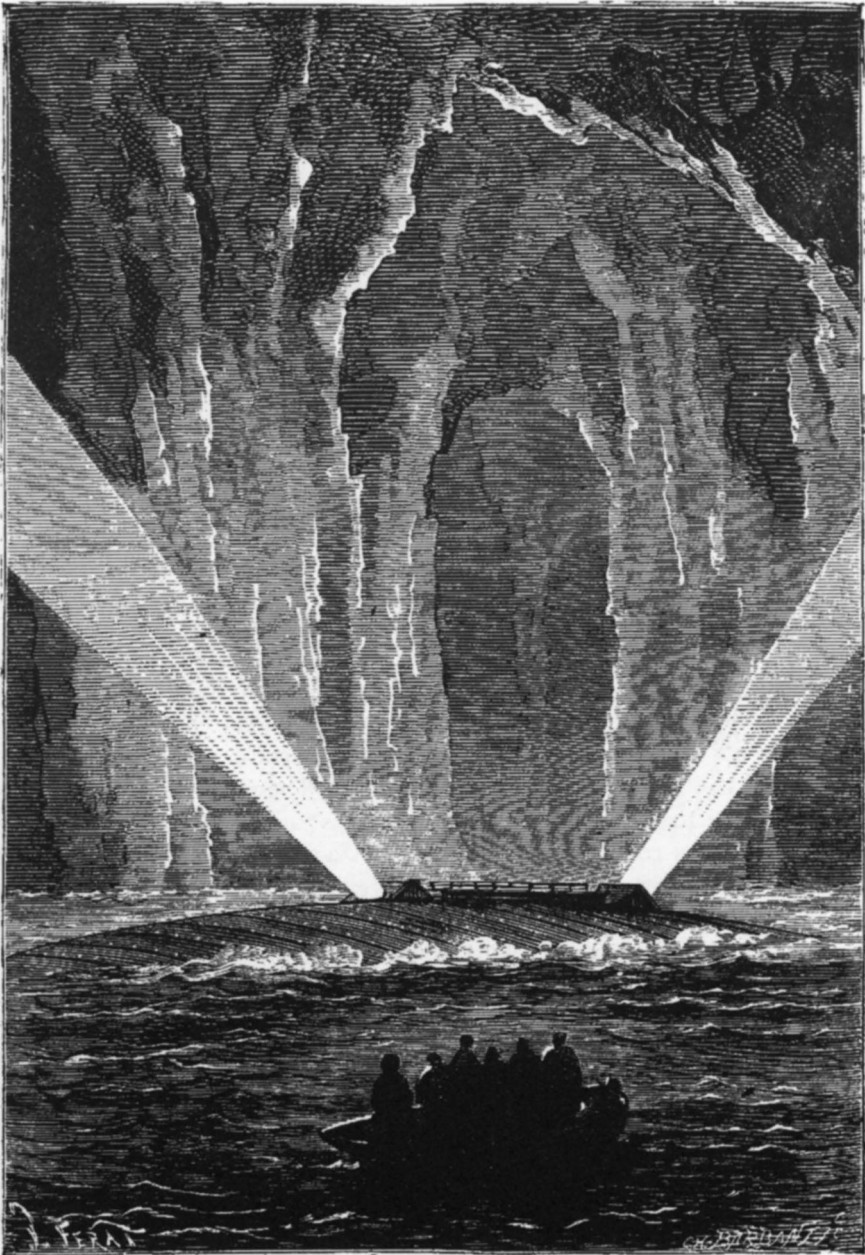


Ilustración de J. Férat para *La isla misteriosa*, 1874

diferencia capital. El *Nautilus* se concibió bajo el signo, casi infantil, de la apropiación; viene a representar el encierro voluntario, el escondite de la felicidad, desde la que se sueña poseer el mundo mientras se le ve pasar ante nuestros ojos ávidos. El navío borracho de Rimbaud es, en cambio, el barco que se reconoce como «yo» y que, «liberado de su concavidad, puede hacer pasar al hombre del psicoanálisis de la caverna a una verdadera poética de la exploración» («*Nautilus et bateau ivre*», *Mythologies*, Seuil, París, 1957).

Pero si Rimbaud no recordó a Verne, consta al menos que otro poeta español, joven y colono habitual de los límites de la razón, tomó su libro por emblema. «20.000 leguas de viaje submarino» figura en la última sección de *Así se fundó Carnaby Street* (1970), de Leopoldo María Panero, y antes había formado parte de su contribución a la antología *Nueve novísimos poetas españoles*: el «abrazo de las profundidades» y el «iceberg que cruza callado el mar sin luna» son precoces nuncios de la muerte que atraviesa de cabo a rabo la poesía de Panero, hoy y ayer, aunque en este poema, a su final, comparezcan débiles signos de un mundo más terso y placentero. En un libro que invoca a Peter Pan y a «Tarzán traicionado», no ha de extrañarnos que la fantasía de Verne también cobre nueva vida.

Leyendo a Verne

Michel Butor ha recordado oportunamente una observación de Marcel Proust en *Sodome et Gomorrhe*, referida a uno de sus personajes: «Il avait l'air attentif et fiévreux d'un enfant qui lit un roman de Jules Verne» (en «Lectures de l'enfance», *Répertoire III*, Minuit, París, 1968). Somos muchos los que podemos salir fiadores de la frase. Ignoro qué aspecto era el mío cuando devoraba las páginas de Verne, pero sí sé que jamás volveré a leer con la fe y la intensidad con la que leía entonces aquella oscura mezcla de letra impresa que el adolescente —predador por naturaleza— busca donde puede. Como debe ser... Mi dieta incluía, por supuesto, aquellos viejos volúmenes de Ramón Sopena, impresos a dos columnas, que habían sido de mi padre cuando niño y que guardaban las obras mayores de Verne. Pero estas compartían armario —un pesado mueble negruzco, de aquella ebanistería concienzuda que un chusco llamó «estilo remordimiento español»— y, por ende, posibilidad de lectura con otros volúmenes, unos de mi abuelo materno, otros de mi padre: del primero eran las novelas de Tolstoi y una colección casi completa de *El Cuento Semanal*; de mi padre eran las novelas de Wenceslao Fernández Flórez, sobre quien luego yo haría la tesis doctoral, y algunos tomos de las *Opera Omnia* de Valle; de alguno de los dos, una nutrida selección del refinado estro de Guido da Verona, un completo muestrario de Joaquín Belda y un par de relatos de Octave Mirbeau en los que me asomé a los abismos rosados de la pornografía.

Reconozco que más tarde he hecho leer a mis hijos a Julio Verne y he preferido que capturasen en sus merodeos, si tenían que hacerlo, a quien hiciera el importante papel de Guido da Verona o Joaquín Belda. Y los he visto leer igual que Proust vió a su personaje y, luego, dibujar el plano del Nautilus y plasmar con lapiceros de colores sus nociones de la estancia predilecta del capitán Nemo, como mucho antes habían hecho los hermanos Baroja. A estas alturas, pienso que no hay demasiados consejos que dar en orden a la lectura del adolescente. No existe libro más inolvidable que el que nos depara el azar de la captura y, si se me permite decirlo, que el que tiene el aderezo de lo prohibido. Ni hay mejor literatura juvenil que la que se ha escrito sin pretensión excesiva de serlo: sin moralina, sin lirismo de naftalina, sin pedagogía y hasta sin antipedagogía, porque tan estomagante suele ser una como la otra. En la biblioteca juvenil del siglo XXI —la que heredó mi generación y ya casi no subsiste— se hallaba el equilibrio justo entre la crueldad necesaria —¿cómo no recordar al respecto las *Narraciones extraordinarias*, de Poe?— y la grandeza, entre la imagen terrible de la mezquindad y la injusticia —pienso en *Oliver Twist* o en *La pequeña Dorritt*— y la imagen de la generosidad. Pero además aquellos libros inoculaban el virus de la literatura mediante lo exótico y lo grandioso: dos horizontes a los que es difícil resistirse y, cuando los hemos conocido, es difícil renunciar. Autores y editores creían en la función educadora de lo misterioso, lo remoto y lo ambicioso... Sospecho que hoy esto se ha reducido a la imaginación blandengue de las novelas de *rol* y de los infinitos epígonos de Tolkien y su invención de la Tierra Media. Pero quizá lo peor de todo es ir a adquirir un libro infantil o adolescente en una librería y encontrar que los títulos están clasificados por edades, como las papillas o los calcetines... La pedagogía ha acabado por absorber el último territorio de la libertad y dosifica la fantasía.

Fernando Savater lo ha recordado en un libro imprescindible. A despecho de su condición de escritor popular, muy lejano de todo *malditismo*, Verne es «el paradigma mismo de la fantasía dura» y «su obra admirable no sólo pretende lograr el efímero triunfo de la perplejidad, sino también las magias más perdurables y hondas de la profecía, el ritual iniciático y la liberación utópica». Porque, a fin de cuentas, «leer a Verne es como subir en un globo sin lastre, como cabalgar en un cometa, como dejarse arrastrar al abismo por una insondable catarata: y todo ello, dentro del más estricto y hasta el más prosaico sentido común» («El viaje hacia abajo», en *La infancia recuperada*, Taurus, Madrid, 1976).

Un viaje al siglo XIX

Recuerdo que el primer libro de Julio Verne que llegó a mis manos fue *Dos años de vacaciones*. Mitigó la convalecencia de alguna de aquellas enfermedades infecciosas que proporcionaban imprevistos paréntesis escolares y que uno asocia a los pasos

silenciosos por el pasillo de casa y al agua de limón en la mesilla, cuidadosamente cubierta por un pañito blanco. Aunque hoy falta en mi biblioteca, lo tengo grabado a fuego en la memoria. Allí aprendí el significado de la voz «zaguán», que el traductor había asignado a la dependencia y almacén que estaba a la entrada de la casa de los niños náufragos. Y allí supe lo que era un guanaco. Y me veo todavía en aquellos días (¿quizá una semana?), pendiente de las andanzas de los muchachos que habían embarcado en Nueva Zelanda y a quienes la travesura de uno de ellos y una terrible tormenta del Pacífico había llevado a la deriva hasta embarrancar en la isla Hannover, en la costa de Chile (pero ellos no lo sabían: sólo la atrevida ascensión en una cometa les hizo advertir la cercanía del continente americano, casi al final de los dos años de forzosas vacaciones). Leyendo la novela, era inevitable tomar partido: por un lado, estaban los generosos hermanos Briant y Santiago que, no por casualidad, eran franceses como el autor, siempre dispuestos al sacrificio y decididos a la explotación racional de los recursos de la isla, bien secundados por el noble norteamericano Gordon, tranquilo y sesudo, conocedor perfecto de la botánica; por otro lado, estaban los levantiscos y orgullosos británicos, capitaneados por «el intrépido Doniphan» (ese epíteto homérico le correspondía en mi libro), que decidían sobrevivir de los productos de la caza con rifle, actitud aristocrática donde las hubiere.

Mucho más tarde, leí una espléndida novela de William Golding, *El Señor de las moscas* (1954), que es una deconstrucción —por explosión— de los ingredientes de *Dos años de vacaciones* y también de *La isla de coral*, de Robert Ballantyne (un libro que pertenecía a la serie roja de Austral y que conocí algún tiempo después). Los niños del relato inglés no son los perfectos náufragos industriales, epígonos de la especie imaginaria creada por Crusoe; como seguramente hubiera sucedido en la realidad, los muchachos de Golding crearon una sociedad cerrada y brutal en cuya cima fundaron una religión que exigía sacrificios propiciatorios. También supe más tarde que el modelo del admirable Briant fue su casi homónimo Aristide Briand, el futuro político radical francés, al que Verne había conocido de niño, y aprendí también que algún biógrafo ha deslizado sospechas de pederastia al respecto de aquella relación. No es nada fácil advertir tal cosa en esta novela; el héroe adolescente de este relato, como el de *Un capitán de quince años*, quizá fueron contrafiguras de un hijo real y desdichado, Michel Verne, que tantos quebraderos de cabeza dio al escritor y a quien, por otro lado, trató con el rigor que inspira la frustración y el desapego que brota de una vida familiar profundamente insatisfactoria.

Fue aquel el primero de mis «Viajes extraordinarios», pero tardé mucho en saber que, publicado en 1887, pertenecía a la serie final de su autor y estaba ya muy cercano a los tomos a los que singulariza una visión más pesimista de la ciencia: *Robur el conquistador* es de 1886, y *El castillo de los Cárpatos*, de 1892. Ni siquiera sabía que aquella serie de «Viajes» se había iniciado en 1863, cuando el editor Hetzel, recién llegado de su exilio, publicó *Cinco semanas en globo*; un año después, *Viaje al centro de la tie-*

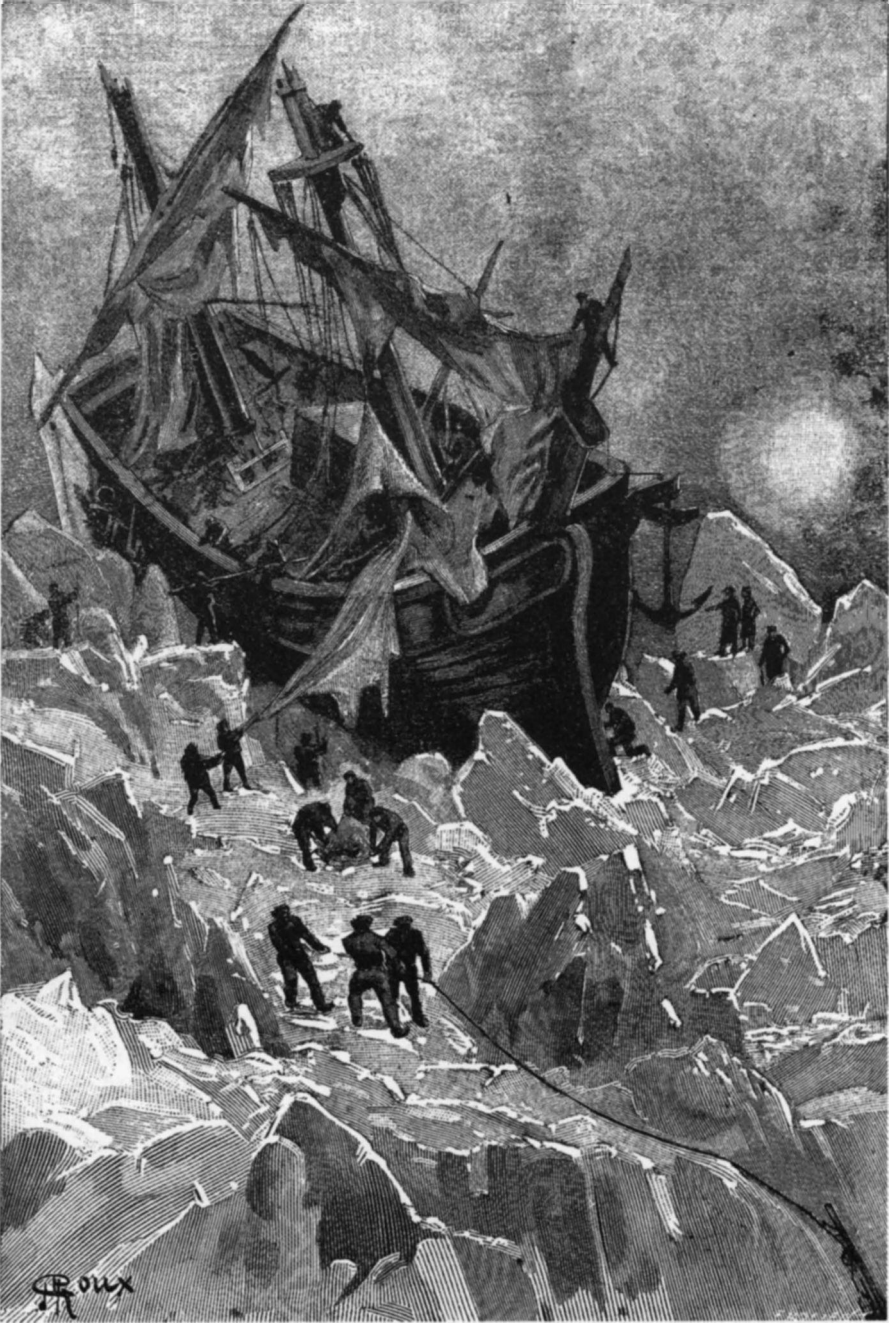


Ilustración de G. Roux para *La esfinge de los hielos*, 1897

rra, y en 1865, *De la tierra a la luna*. Sólo hace muy poco tiempo incorporé a mi colección de libros de Verne cinco tomitos de la edición más barata de la serie de Hetzel, con sus cubiertas en tela roja, sus complicados hierros y sus evocadores grabados, que habían sido mal imitados en mis viejas ediciones de Ramón Sopena (aquellos Vernes franceses los adquirí en La Habana, en la almoneda permanente de la Plaza de Armas: como observó un cicatero aduanero cubano, llevaban sello y signatura de la biblioteca privada de un tal Fernando Freyre).

Evocaban todo un mundo que, a la altura de los años cincuenta del siglo xx, estaba sin duda más cercano de nuestras referencias que el de hoy, año inicial del siglo xxi, parece estarlo de 1950. En torno a 1848, año señalado en la historia revolucionaria de Europa, Verne había tratado a Alejandro Dumas, su maestro, y Pierre-Jules Hetzel, su editor, procesado por editar catecismos poco ortodoxos, había puesto tierra por medio entre su persona y el Segundo Imperio francés. Con el tiempo, llegaron a ser estrechos colaboradores y amigos, y en torno de uno y otro sucedieron los acontecimientos trascendentales de los que muchos íbamos a tener noticia por las obras de Verne, tan escrupulosamente editadas por su fiel librero parisino. Nuestro autor fue, en rigor, un cronista de su siglo y concibió su tiempo histórico al hilo de la pugna internacional de las potencias que se afanaban en la colonización del mundo; como señaló de forma clarividente Marie-Hélène Huet, no escribió para soñar un tiempo futuro, donde sus ingeniosas anticipaciones fueran reales, sino para intervenir (e incluso modificar) en su imaginación el tiempo presente con aquellos inventos que, por otro lado, siempre inutiliza o destruye al final de sus relatos (M. H. Puet, *L'histoire des «Voyages Extraordinaires». Essai sur l'oeuvre de Jules Verne*, Minard, París, 1973).

Los libros de Verne surgieron de las gacetas, los informes y las noticias que sacudían la pacífica y un tanto decadente ciudad de Nantes, del mismo modo que sus personajes y sus artilugios de ficción conmovían también a las sociedades científicas y las linotipias de todo el mundo: no los presentaba como casos secretos, sino públicos. Y siempre se apoyan en algún acontecimiento real cercano. En 1848 Krupp construía el primer cañón de acero, modelo cercano del que utilizan los animosos socios del Gun-Club de Baltimore en *De la tierra a la luna* (el apellido de Miguel Ardan, el navegante francés que pide tripular la bala, era anagrama de Nadar, el fotógrafo amigo de Verne, entusiasta de la aerostación). Cerca de esa misma fecha, numerosas expediciones fracasaban en su loco intento de hallar aquel «paso del Noroeste» que comunicaba el Atlántico y el Pacífico, al norte del Canadá. La más dramática fue la de Franklin en el navío «Fox», primera que invernaó en el mar de Baffin y cuyos restos —esqueletos roídos por los osos y algún cubierto de plata— fueron hallados en 1859 once años después, por la expedición MacClintock: destino no muy dispar del que hallarían los tripulantes del barco del capitán Hatteras en el libro de 1866. En 1857 tuvo lugar en la India la «revuelta de los cipayos», que costó la vida de los familiares

del capitán Nemo, como yo sabría al leer *La isla misteriosa*, ya que *Veinte mil leguas de viaje submarino* es muda respecto a su verdadera identidad. Y en 1857 tuvo también lugar la expedición de Richard Burton y Robert Speke que descubrió el lago Tangánika y, poco después, el lago Victoria. Pero hasta 1892 no se sabría el origen exacto del Nilo, que tanto había preocupado a aquellos exploradores: mucha mayor suerte habían tenido, como se sabe, los animosos viajeros de *Cinco semanas en globo*, novela de 1863, donde ven surgir su curso del norte del lago Victoria. En 1861 estallaba la Guerra de Secesión en Estados Unidos, de la que yo tendría primera noticia por *La isla misteriosa*, y en 1863 Alfred Nobel inventaba la nitroglicerina, que sirvió a Ciro Smith para ampliar la Casa de Granito; en 1866, el primer cabletelegráfico submarino cruzaba el Atlántico, lo que vendría de perlas a Phileas Fogg y a Picaporte en *La vuelta al mundo en ochenta días*, como ya les había venido el que en 1869 se concluyera la primera unión transcontinental ferroviaria de los Estados Unidos. Pero también por esas mismas fechas, Rusia consolidaba su expansión en Siberia y ponía sus botas en Turquestán: *Miguel Strogoff*, que se publicó en 1875 —el año del estreno de *Carmen*, de Bizet, y del nacimiento de Antonio Machado— me enseñó que los rusos contaban las distancias de *verstas* y se servían el té de unos monumentales samovares, y que sobre sus esfuerzos colonizadores gravitaban oscuras amenazas de tártaros traidores, capaces de cegar con una espada de hierro al rojo vivo los ojos del mismísimo correo de zar.

La pasión de coleccionar

Hay títulos que, por sí mismos, ponen en pie el perfil entero de su tiempo. Hans Hinterhäuser señalaba que un rótulo como *Episodios Nacionales* sólo podía entenderse en una época en que el adjetivo «nacional» acotaba con precisión la toma de posesión de los estados europeos por las «naciones» que habían surgido de la revolución de 1789, de las cabalgadas de la Grand Armée napoleónica y de la fragua revolucionaria de 1830 y 1848. Las obras de Galdós eran «nacionales» como lo era la «Milicia Nacional» y el «Patrimonio Nacional» o lo serían las «Escuelas Nacionales». Todavía podría añadirse que si para Galdós las unidades literarias de su serie son «Episodios», para Ventura Ruiz Aguilera, «Ecos Nacionales», y para Pedro Antonio de Alarcón, «Historietas Nacionales», detrás de esas elecciones hay todo un concepto de la función y el ritmo de la historia y, de añadidura, de la vinculación de la novela (o los poemas narrativos) a aquel género mayor: hay «historietas» frente a la rotundidad de la «Historia» con mayúscula, como hay «episodios» y «ecos» en la medida en que la historia es una melodía ininterrumpida que abarca y armoniza los acontecimientos, así transformados en síntomas, acotados en forma de cuadros vivos.

También «Viajes extraordinarios», el título serie de Hetzel, resulta muy elocuente.

Nos propone el sustantivo «viajes», que resulta, por supuesto, la hipótesis pretextual que adoptan la mayoría de los libros: son «viajes» decididos por un impulso irremediable de aventura. ¿Cómo olvidar el arranque de *Viaje al centro de la tierra*? El profesor Lidenbrok, pacífico geólogo residente en Hamburgo, ha descubierto en la librería del judío Hevelius el misterioso mensaje de Arne Saknussemm que, desde el lejano siglo XVI, parecía esperarle entre las páginas polvorientas de un libro: por culpa del mismo, nuestros viajeros descenderán por el cráter temeroso del Sneffels hasta el centro mismo de la tierra, y nuestro atribulado narrador, Axel, habrá de abandonar provisionalmente los brazos de su novia Grauben. ¿Cómo no recordar la conmoción que el doctor Fergusson produce entre sus colegas de la Real Sociedad de Geografía cuando anuncia que piensa explorar el centro de África desde un globo aerostático donde el hidrógeno será enfriado o calentado a conveniencia de los tripulantes? La excelente biografía de Herbert Lottman ha recordado que los lectores de *Cinco semanas en globo*, en 1863, debieron dudar sobre la naturaleza de lo que leían: ¿fantasía?, ¿reportaje?, ¿anticipación? (H. Lottman, *Jules Verne*, Plon, París, 1996; hay traducción española, Anagrama, Barcelona, 1998). (El autor perserverá en ese recurso —recuérdese el impacto periodístico de las hazañas del *Nautilus*— y los continuadores de Verne lo adoptaron sin vacilar: quienes hayan leído *Un mundo perdido*, de Arthur Conan Doyle, difícilmente olvidarán la hilarante escena final en que el profesor Challenger suelta en la sala de aquella misma Real Sociedad Geográfica, y ante el espanto de los asistentes, un pterodáctilo vivo, único testimonio de la sobrevivencia de animales del terciario en una remota meseta de las selvas brasileñas.)

Pero también conviene recordar que el «viaje» fue el símbolo del primer siglo que supo desplazarse por placer, para seguir contemplándose a sí mismo pero en otro lugar, siempre un poco más lejos. Los viajes, las galerías, los museos de todo lo museable, las colecciones de todo lo susceptible de formar series, la catalogación sistemática del conocimiento fueron la *inner form* de una centuria que se vió a sí misma como contigüidad, como iteración permanente, como proceso continuado de descubrimientos: la evolución también se concibió, a fin de cuentas, como un itinerario. El coleccionismo de la época humanística tuvo por motivo interno el asombro: se recogía lo inusual, lo maravilloso, para asombrarse ante la ilimitada variedad del mundo. Y en el barroco llevó a su extremo la tentación de la heterogeneidad. El coleccionismo del XIX pretendió exactamente lo contrario: compilaba la aparente variedad para demostrar su profunda unidad secreta. El despliegue de lo diverso era la fase previa de su sometimiento intelectual a la norma: el coleccionismo fue una forma de la apropiación, como lo fue el colonialismo.

Pero, además, las cosas no llegaron a las manos del coleccionista por un azar, como el cuerno de un narval, la concha interior de un nautilus y el colmillo de un elefante llegaban a un gabinete de curiosidades a finales del siglo XVI. El compilador del XIX fue a buscar de forma sistemática sus piezas. Y el adjetivo «extraordinario» se hizo



Ilustración de L. Bennett para *Dos años de vacaciones*, 1888

casi consustancial a la palabra «viaje». Si el periplo nos lleva fuera de nuestro ámbito habitual, lo «extraordinario» nos espera más allá de lo común y corriente: casi es una redundancia. Pero la elección del término también fue, sin duda, un homenaje a Edgar Allan Poe, de quien Charles Baudelaire había publicado en 1852 en la *Revue de Paris* una larga semblanza, más tarde refundida como prefacio de su versión de las *Histoires extraordinaires* en 1856 (Poe no las tituló así, aunque los traductores españoles —salvo Julio Cortázar— hayan sido fieles a la denominación francesa; los cuentos de Poe se publicaron como *Tales of the Grotesque and Arabesque* en 1840, y simplemente como *Tales* en 1845). Y en 1864, diez años después que Baudelaire, nuestro Verne escribió un notable ensayo acerca del escritor norteamericano.

Lo «extraordinario» estaba, pues, en la peculiar percepción de la época, en su denodada pasión por lo singular. En 1851, tuvo lugar la primera exposición universal de Londres, buena parte de la cual fue acogida bajo el gigantesco fanal de un Palacio de Cristal: para verla había que viajar hasta la nueva capital mercantil e industrial de Europa, pero la misma exposición era, a su vez, el resumen, la metonimia de un viaje mucho mayor. En 1867, era la villa de París la que recibía a los visitantes de la segunda de aquellas muestras, y el fotógrafo Nadar —amigo de Verne, quien le había servido un tiempo como modelo— programó unas atrevidas ascensiones en globo cautivo que permitían una vista insólita de las abigarradas construcciones dispersas en el Campo de Marte. Un español muy bajito pero de ánimo inflamado (y buen lector de Verne, por cierto), Emilio Castelar, visitó la muestra y escribió un libro a su propósito. ¡Qué bien entendemos lo que significa «viaje» y, sobre todo, lo que entraña el adjetivo «extraordinario» al leer sus impresiones!

Contemplemos el espectáculo. La montaña del Trocadero que enfrente de la exposición se levantaba ha sido desmontada, y sus piedras trasladadas a la otra orilla del río para nivelar el Campo de Marte. El aspecto general de la exposición es el siguiente: un inmenso círculo de hierro, o sea, el palacio de la Exposición, en el centro; el río, delante; dos galerías de madera y cristales a los dos lados del puente de Jena, sobre el río; un faro pintado de color muy rojo, dominándolo todo como la torre de un vigía; a la izquierda, ya un poco lejos, París; a la derecha, multitud de fábricas con sus penachos de negro humo; en el fondo, los Inválidos y la Escuela Militar, y en el parque, a la sombra del palacio de la Exposición, fábricas, iglesias, teatros, templos de varios cultos, construcciones diversas, multicolores, un caos donde la vista se deleita.

Todo le ha parecido tan grandioso que no puede menos que escribir:

Confieso que después de haber recorrido algunas horas la Exposición Universal, después de haber escuchado el estridor de sus máquinas y la sinfonía de sus órganos, después de haber visto desde la humilde nuez y el dátíl, hasta las estatuas maravillosas cince-

ladas por ese Fidias de las naciones modernas que se llama el pueblo italiano, me siento tocado de un tan grande, tan extraordinario entusiasmo, que raya en lirismo, y para expresarlo quisiera tener a mano la pluma sin duda más elocuente que han visto los siglos, la pluma de Platón, mojada en el iris de las ideas eternas. En verdad, todas las grandes cosas tienen su lirismo, su nota musical: la fe, su Te deum; la libertad, su Marsellesa.¹

La melodía de la ciencia y del trabajo, del descubrimiento y de lo insólito era, sin lugar a dudas, la cabalgata descriptiva, la marcha triunfal: el mundo pasa ante nosotros. Los «Viajes extraordinarios» se conforman como un vasto diorama que siempre parece estar señalándonos, conmovido y atento, un hombre vestido de explorador y tocado con salacot, o que contempla, aplomado y responsable, ese héroe que cruza los brazos sobre el pecho, actitud suprema de los grandes personajes de Verne. Es la postura que adopta el capitán Nemo cuando contempla los paisajes que nunca había hollado la planta humana, o el noble indio patagón en *Los hijos del capitán Grant* cuando otea las cumbres de los Andes; o, en la misma novela, la actitud del traidor Ayrtón que, abandonado por la expedición de Lord Glenarvan, se prepara a expiar su pecado en la isla Tabor.

El *panorama* es la perspectiva ideal de la segunda mitad de siglo XIX. Los *viajes* de Verne son panoramas, como lo fueron otras obras nacidas del mismo designio ideal. En 1868, el geógrafo anarquista Elysée Réclus publicó el primer volumen de *La terre. Continents*, y en 1875, el inicial, *L'Europe méridionale*, de la *Géographie Universelle*. En 1838, el muy católico Cesare Cantú inició la publicación de una *Storia universale* que habría de ser la más leída de su siglo. Y en 1879, el astrónomo Camille Flammarion dio a la luz pública una *Astronomía popular* que iba a sembrar de inquietos catalejos las azoteas y las mansardas de medio mundo. Estos fueron los vecinos de estantería y los hermanos espirituales de los «Viajes extraordinarios».

Introducción al misterio

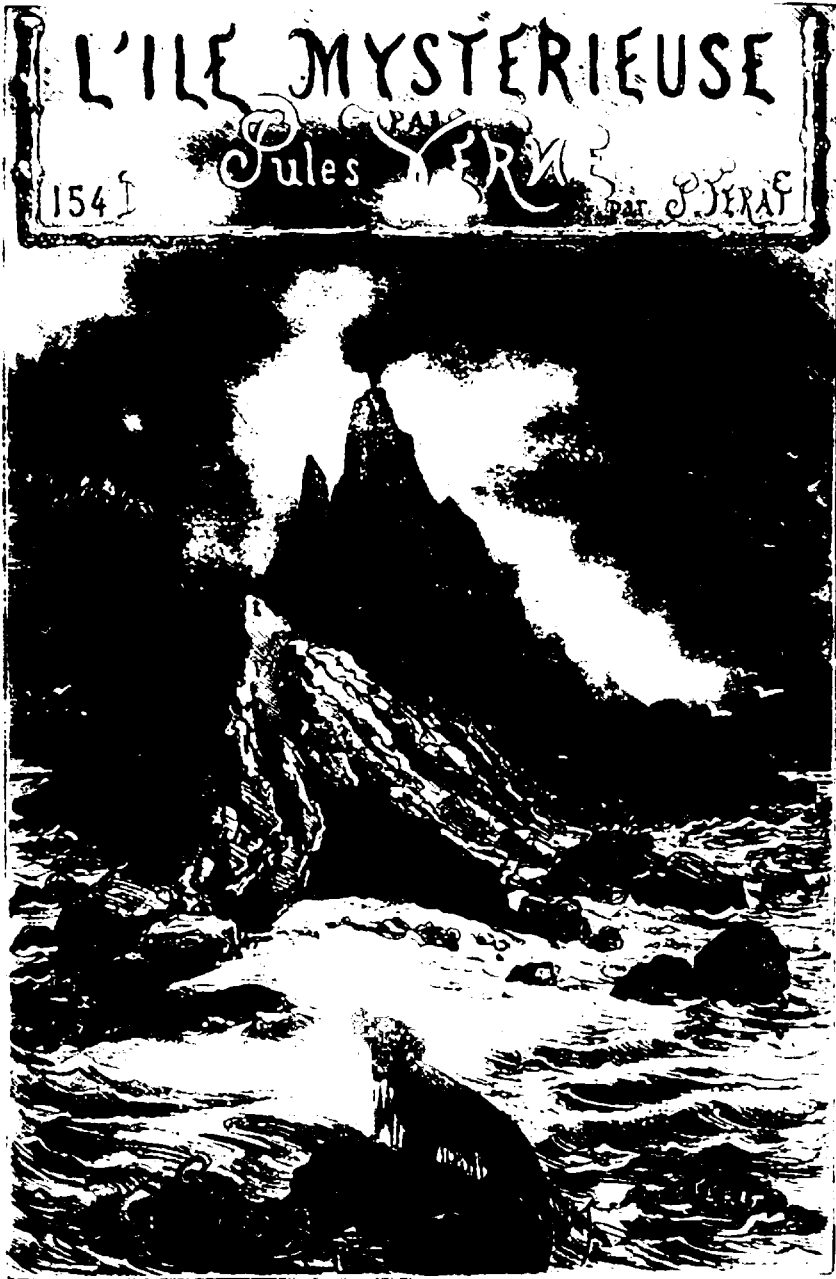
Mi novela predilecta entre las Verne fue, sin embargo, *La isla misteriosa*, que se publicó en 1874, porque además en ella desembocan otros dos relatos que leí algo más tarde: *Los hijos del capitán Grant* (1867) y *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1869). Los lectores de Verne recuerdan cómo ocurre tal cosa. Un misterioso mensaje en una botella previene a los habitantes de la isla Lincoln de que en la cercana isla Tabor hay otro naufragio y una oportuna exploración de los esforzados colonos les permite encontrar a aquel desdichado Ayrtón que —en *Los hijos del capitán Grant*— fue aban-

¹ *Un año en París*. Establecimiento Tipográfico El Globo, Madrid, 1876.

donado a su suerte. Pero aquel hombre, reducido a la animalidad más elemental desde hace años, no ha podido ser el autor del mensaje, y nuevamente los vecinos de la isla se enfrentan al misterioso ser que parece regir y proteger sus destinos. Poco después, el enigmático benefactor de la isla se les da a conocer.

El protocolo de la visita es inolvidable para el lector. La vivienda de los industriales náufragos —la Casa de Granito— incluye un rudimentario telégrafo que Smith ha instalado para comunicar la casa con la dehesa. Una noche, recoge un insólito mensaje que les llama con urgencia a aquel lugar. Y allí encuentran un papel escrito que les conmina a seguir un hilo telegráfico adicional, que conecta con el lugar de donde proviene la misteriosa convocatoria... Descendiendo por una cueva, los lincolnianos alcanzarán un lago interior, donde una conmoción sísmica ha encerrado la nave submarina *Nautilus* y a su capitán e inventor, Nemo. Allí sabremos de sus labios que el gran solitario, el fuera de la ley, había sido, en realidad, un príncipe hindú que perdió a su familia en la rebelión de los cipayos y que decidió invertir su cuantiosa fortuna y sus grandes conocimientos en la construcción de una nave submarina que le permitiera vivir, rodeado de una fiel tripulación, al margen de los hombres. En el capitán Nemo de la novela de 1869, Verne había puesto mucho de los héroes románticos, y no es casual que la bandera negra del misterioso navegante exhibiera una solitaria inicia «N», idéntica a la que Napoleón Bonaparte hizo inscribir en las obras públicas de toda Francia. El Nemo de 1875 resulta ser, sin embargo, un hombre de espíritu refinado (que, como Des Esseintes, se ha rodeado de tesoros artísticos que ha rescatado de numerosos buques hundidos) que ya se ha arrepentido de su misantropía. En los colonos ha hallado una nueva familia ideal, y en su compañía pasará sus últimos momentos, antes de su tránsito y de que su máquina submarina realice la última y definitiva inmersión. Y, al final del libro, el buque de Glenarvan, el bondadoso protector de los hijos del capitán Grant, encuentra a los seis náufragos, precisamente cuando regresaba a buscar a Ayrton, al considerar concluida la expiación de su crimen.

Michel Butor, primero, y después el excelente libro de Jean Chesnaux sobre el anarquismo verniano (*Une lecture politique de Jules Verne*, Maspero, 1971) han revelado lo que *La isla misteriosa* tiene de singular encrucijada del mundo intelectual y sentimental del siglo XIX. Y no solamente este libro... En 1949, Butor apuntaba que los paisajes imaginarios de Verne eran tan ricos en fantasía y sugerencia como los de Lautréamont, Breton y Leiris. Y señalaba que el mundo del escritor estaba presidido por obsesiones características, que debían mucho más a la imaginación que a la pasión por la ciencia (podría objetarse, de otro lado, que quizá reconstruían aquello que lo científico debe siempre a lo visionario). Butor recordaba la importancia clarificadora y benéfica que los volcanes tienen en la obra verniana: un volcán apagado esconde la entrada al misterio para los héroes de *Viaje al centro de la tierra*, y la erupción de un volcán en actividad —el Etna— se convierte en la vía de salida de su periplo; la predic-



L'ILE MYSTERIEUSE

Par Jules VERNE

154

PAR J. FÉRAT

Ilustración de J. Férat para *La isla misteriosa*, 1874

ción de una explosión volcánica por parte del sabio Santiago Paganel salva a la expedición de lord Glenarvan de las manos de temibles maoríes en *Los hijos del capitán Grant*; otro accidente vulcanológico destruye la isla Lincoln, pero también propicia el final de los cinco años de naufragio, en *La isla misteriosa*. Los mundos más secretos de Verne se hallan siempre en un punto interior, un centro luminoso, ungido de solemne belleza, que se alcanza a través de terribles pruebas. En el centro de la tierra, se abre un hermoso océano cernido por gigantesca bóveda de roca e iluminado por misteriosos efectos eléctricos, por el que navegan los héroes y donde alcanzan a sorprender la dramática lucha del plesiosaurio y un ictiosaurio: es lo que queda de las lejanas edades de la geología. En el centro de la isla Lincoln, otro lago guarda, como ya sabemos, el submarino de Nemo, y una luz artificial emitida por la máquina alumbraba el asombroso paraje (Michel Butor, *Le point suprême et l'âge d'or à travers quelques oeuvres de Jules Verne*, Repertoire I, Minuit, París, 1960).

¿Y la electricidad? Espontánea o artificial, la electricidad hubo de ser siempre el *deus ex machina* de las ficciones vernianas. Por supuesto, el conocimiento de su naturaleza, su producción por el hombre y su primera utilización industrial fueron el gran hallazgo del siglo XIX. Pero la electricidad fue también algo así como el máximo sacramento de la centuria. Y, en el fondo, la más pura plasmación del ideal romántico. En una época fascinada por la unidad de lo diverso, por la profunda fraternidad de lo existente —desde los fenómenos de la naturaleza hasta el espíritu de los seres humanos—, aquella fuerza secreta e increada que pasaba de un cuerpo a otro, que movía con silenciosa eficacia máquinas y grandes masas, que podía emanar gloriosa luz inextinguible, venía a ser la suprema representación de una voluntad de unidad. Que, si bien se piensa, es perceptible en el legado de toda la centuria. La historia —que es la revelación del destino bajo la superficie de lo disperso—, la geografía —que busca la continuidad esencial de lo distinto—, la química —que es la reducción de lo vario a fórmulas únicas—, la música —que es la encarnación de la armonía básica del mundo— fueron los modos de expresión de un siglo, el que aspiró sustancialmente a lo sintético y lo totalizador (¿cabría decir que, por lo mismo, la sociología, la física y las artes plásticas han sido los modos expresivos del siglo XX, centuria más propicia a lo analítico, más interesada por estructuras que por síntesis?).

Para Verne, la forma más elevada de la creación humana tendría naturaleza eléctrica. En *El castillo de los Cárpatos*, el barón Rodolfo de Gortz ha logrado que el extraño y desastrado sabio Orfanik reconstruya a su amada Sùlla mediante un misterioso modo que parece combinar la imagen holográfica y la fonográfica. La escena final del relato es la más romántica de Verne y la más deudora de las imaginaciones femeninas artificiales en que fue tan fértil la imaginación de Edgar Allan Poe: Stilla era —no se olvide— cantante de ópera (la forma artística más representativa del siglo antepasado), y en la que ha de ser su última aparición aparece interpretando la Angelica del *Orlando* (¿qué ópera sería?: el *New Grove Dictionary of the Opera* trae el recuerdo de tres

obras de ese título (la de Vivaldi, la de Händel y la candidata más clara, *Orlando paladino*, de Haydn, pero no me convence ninguna). Es una *scena di folia* —nada más romántico— que presencian sus dos enamorados, Franz de Télek y el conde Gortz. Cuando el primero quiera abrazarla, descubrirá con horror que su amada es pura ficción. Y mientras Gortz huye entre alaridos, Télek se vuelve loco y una gigantesca explosión arrasa el castillo.

¿Cómo podría faltar la electricidad a los héroes de *La isla misteriosa*? Michel Butor relató que el dominio del enigmático fluido —la construcción del telégrafo— corona la industriosa vida de los colonos de la isla Lincoln. Cuando yo leí por vez primera aquella fabulosa historia, seguí —como tantos otros muchachos han hecho— aquel complejo y fascinante proceso de conquista que comienza con unos náufragos semi-desnudos, arrojados en el pleno océano por la tormenta que ha arrastrado el globo que tripulaban, y que concluye con su victoria, su rescate y el propósito de crear otra nueva colonia en la tierra firme de su país, los Estados Unidos.

Gracias a aquellos esforzados héroes, creíamos aprender a encender un fuego con el cristal de la esfera de un reloj, a producir yesca con una tela tosca y a manufacturar una utilísima navaja con el collar partido del perro *Top*. Y admirábamos la puntería y la flema del periodista Gedeon Spilett, o las disquisiciones botánicas del pedante y joven Herbert (tan similares a las enumeraciones ictiológicas de Conseil, el ayudante del profesor Aronnax en *Veinte mil leguas de viaje submarino*), la cazorra y excelente disposición del marino Pencroff o las capacidades del buen cocinero negro, Nab, para realizar un excelente asado de pecharí o guisar unos filetes de dudongo. ¿Y qué decir de los milagros que van jalonando la vida de la isla y anticipando la presencia —protectora— pero inquietante de Nemo? A la vista del fantástico regalo del pecio flotante, al hallar la quinina encima de la mesilla de un pobre Herbert agonizante, al contemplar la inesperada voladura del barco pirata que bombardea la casa de granito, mi corazón se dividía entre la exigencia de razón y la aceptación del misterio: entre la credulidad de Pencroff y la insatisfacción de Ciro Smith, aquel ingeniero que poseía todos los saberes y que ostentaba el carisma innato de la jefatura.

Por eso, nunca pude perdonar a Verne la destrucción de la isla Lincoln, que además suponía la desaparición del mono *Jup*... Poéticamente tenía toda la razón, otorgaba así la más solemne de las sepulturas al mayor de sus héroes: a Nemo. Simbólicamente, era necesario que aquella ínsula misteriosa con funciones de continente en miniatura, poblada de todas las especies, almacén de todos los paisajes y cruzada de todos los climas, tuviera la fragilidad que es consustancial a todos los paraísos: no hay otros —diría Borges— que aquellos que se pierden. Pero mi imaginación, y la de tantos otros, hubiera preferido quedarse en aquel alborar de una nueva humanidad, donde, sin embargo, nadie puede quedarse (años después, *Los náufragos del Jonathan*, de publicación póstuma, describiría el fracaso de una sociedad utópica y la imposibilidad de un nuevo liderazgo).

No he sido el único de los partidarios de *La isla misteriosa*... La leyó Rafael Altamira, el ilustre historiador y hombre de la Institución Libre de Enseñanza, que —a la muerte del escritor francés— escribía que «uno de los motivos que me hacen amable el nombre de Julio Verne, la aparición de un nuevo libro suyo, es el recuerdo de mi adolescencia, pasada a orillas del Mediterráneo, bajo el cielo azul del país levantino [...] la evocación de aquel afán febril con que, recibidos los aguinaldos, corría yo a trocar las monedas de plata por nuevas novelas de mi autor preferido, que luego iba a leer en el muelle solitario, silencioso en su día de fiesta, frente a la hermosa bahía centelleante» (*Cosas del día*, Sempere, Valencia, 1907). En 1917, *nel mezzo del camin*, un Baroja más nostálgico ya que iconoclasta, recordaba que su hermano Ricardo y él habían leído, cuando vivían en Pamplona, «el *Robinsón* y *La isla misteriosa*, de Julio Verne, mejor dicho, *La isla misteriosa* y *Robinsón*, porque la novela de Julio Verne nos gustaba mucho más que la de Defoe. Soñábamos con islas desiertas, con hacer pilas eléctricas, como el ingenioso Ciro Smith, y como no estábamos muy seguros de encontrar una casa de granito, Ricardo dibujaba y dibujaba planos y croquis de las casas que construiríamos en los países lejanos y salvajes. Al mismo tiempo pintaba barcos con sus aparejos. Las dos variantes del sueño eran la casa entre las nieves con las aventuras subsiguientes de ataques nocturnos de osos, lobos, etcétera, y el viaje por mar. Mucho tiempo me resistía a creer que tendría que vivir como todo el mundo; al último, no hubo más remedio que transigir» (*Juventud, egolatría*, 1917, en *Obras completas*, XIII, Círculo de Lectores, Barcelona, 1999).

Como los hermanos Baroja, todos hemos tenido que transigir con la rebaja: de paraísos y de ilusiones. Pero es necesario haber probado alguna vez a ser el dueño del mundo y a que la geografía domesticada, y la botánica recreativa y el misterio obediente de la electricidad desfilen ante nosotros. Ese equipaje de fantasía y de conocimiento (¿quién ha dicho que son cosas antitéticas?) lo debemos muchos a aquel hombre que fue tan hipocondriaco como trabajador, que salió muy poco de su casa de Amiens, que odiaba ir a París, que fue editado siempre por un demócrata radical pero que, en el fondo de su corazón, era orleanista y que en 1898 fue *antidreyfusard* y firmante de la repugnante Liga de la Patria Francesa, que fue un esposo descuidado y un padre intolerante... El espíritu soplá, al fin, donde quiere...

José Carlos Mainer