



Espacios de Julio Verne.

Autor:
Matamoro, Blas.

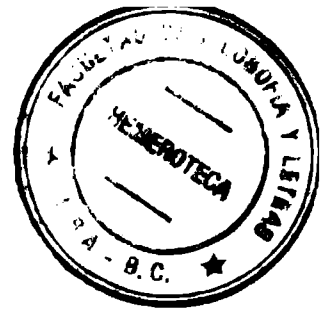
Revista
Filología

1997, N°30 1/2, pp. 153-172.



Artículo





ESPACIOS DE JULIO VERNE

Está situada en un reino cuyo nombre he olvidado, que no está ni en Europa, ni en Asia, ni en Africa, ni en Oceanía, ni en América, si bien se encuentra en alguna parte... En uno de esos países que no conozco y cuyo nombre no podría decir.

Aventuras de la familia Ratón

Los hombres han ido a tientas hacia un perpetuo devenir.

Los naufragos del "Jonathán"

PRELIMINAR

Toda lectura es espacial, ya que supone la yuxtaposición de espacios en la sucesión temporal de su recorrido. Esta obviedad tiene dos variantes principales: el poema, que instaura la fantasía de la simultaneidad, ya que podemos percibirlo de una sola vez, con su disposición gráfica única y necesaria; y la prosa, que debemos recorrer sucesivamente y cuya configuración visual es aleatoria, ya que depende de la distribución tipográfica de cada edición. Es cierto que alguna narración (*Rayuela* de Cortázar) propone distintas sucesiones de lectura, pero todas ellas son igualmente sucesivas. Con una misma cantidad de textos, se componen varias series, mas todas ellas son, evidentemente, seriales.

Más allá de esta generalidad aplicable a toda prosa, Verne juega con los espacios aludidos o referidos. Tiene interés en describirlos, clasificarlos y ver cómo juegan entre sí, ya que esta vinculación estructural produce significados, excediendo la propuesta descriptiva que el propio Verne nos facilita en sus libros. Ante todo, cabe destacar la ordenación providencial de los espacios en estas narraciones que, sin excepción, afectan la anécdota de viaje. La providencia, o sea la voluntad de pasaje de un estadio a otro que está inscrita en la naturaleza, al ordenar los espacios del viaje, permite narrar la historia. Esta, en buena medida, es un catastro de aquellos espacios. El modelo es el libro de viajes ya cumplidos y que, con sugestiva frecuencia, los personajes vernianos intentan reiterar.

El viaje impone siempre “ir-más allá”, pasar de un lugar a otro. Estos pasajes se valen del esquema del viaje iniciático, donde se corresponden los espacios del mundo que el héroe va recorriendo (el destino, la historia) con los espacios interiores que va desarrollando (el carácter, la inmanencia). A su vez, los espacios que se abren a la consideración del héroe se bifurcan en permitidos y prohibidos, lo cual obliga al sujeto a escoger y decidir el itinerario. Quien escoge bien, es porque coincide con la voluntad de la providencia que explicitan las ciencias.

Estas secuencias tropiezan con algunas imposibilidades. Una es que el inventario del mundo es imposible. Se puede explorar el imaginario, pero el lenguaje que explora nunca es exhaustivo. Por otra parte, no hay significado primero ni último (las zonas intocables de Verne: el centro de la Tierra, el Polo Norte), de modo que ninguna palabra se agota a sí misma. Por fin, ignoramos las medidas del mundo. Las ciencias de lo mensurable se pierden en sus bordes conjeturales y solo la música es la fantasía de plenitud significativa, de percepción perfecta y total del mundo.

En sentido contrario, la narración verniana se pone en abismo a ella misma. Axel, el personaje de *Viaje al centro de la Tierra*, es una novela en miniatura dentro de la novela y él, como miniatura de novela, encierra otra novela, sugiriendo que la subdivisión carece de fin. Es como la Tierra, infinita en tanto esférica, aunque limitada en su materialidad. Es infinita en tanto su centro es intangible, instaura en su alrededor la infinita distancia.

Los espacios vernianos muestran, a veces, este juego de cajas chinas: el lago en el interior de la isla, el submarino en el interior del lago, el abismo de la identidad en la inmanencia del cuerpo del habitante del submarino, etc.. Esta sucesión de espacios que conducen a la tierra de nadie del sentido pueden ser un modelo especular de la escritura: el espacio siempre lejano, hacia afuera o hacia adentro, el horizonte movible e inalcanzable. La narración señala un espacio por revelar, distinguiendo el lugar indigno de ser narrado del lugar memorable, donde la historia se articula. Un personaje encerrado en una sala, lugar de su vida cotidiana, el continuo olvidable del tiempo lo genérico sin individualizar, recibe a otro personaje que le propone una aventura, es decir un viaje al exterior, hasta donde llegue el poder viajar, hasta el límite. La empresa extraordinaria, lo individual y “auténtico” es lo recordable y narrable (cfr. *Los quinientos millones de La Begum*). Acaso porque la escritura es el espacio lejano, la narración se convierte en persecución de la escritura, que acaba cuando el personaje alcanza a distinguir el límite, o sea la división entre espacios permitidos y abordables, y espacios prohibidos e impenetrables.

ESPACIOS INTERTEXTUALES

Todo texto ocupa un espacio. En Verne, además de esta gruesa evidencia, hay textos que generan otros espacios textuales, que son textos en segundo, tercero,

enésimo grado. En este sentido, la literatura verniana se inscribe, deliberadamente, en la tarea común e inmemorial de construir la Literatura. Pero, además, habilita unas referencias que son textuales y que desdibujan al “otro” Verne, aquel que intenta hacer referenciales para sus libros los hallazgos de las ciencias positivas.

La noción de *voyage extraordinaire* parte de este entretejido de textos: el “interior” al libro y el “exterior” o referencial. Su esquema es limítrofe: aparece un fenómeno del cual no puede dar cuenta la ciencia y se abren dos perspectivas: su lectura fabulosa (“literaria”) o el desafío a la razón científica para que la explique racionalmente. El submarino del capitán Nemo (que es Nemo, “nadie”, como Ulises en su arguciosa respuesta a Polifemo) es considerado, al comienzo, como un narval tomado de los bestiarios medievales y dotado de electricidad. Van Mitten (en *Kerabán el testarudo*) intenta reproducir el viaje de Jasón y sus argonautas. De la Tierra a la Luna cuenta cómo unos científicos tratan de realizar los viajes fantásticos a lejanos planetas y satélites que aparecen en libros de los siglos XVII y XVIII.

Otras alusiones a bestiarios se reiteran en diversas fuentes vernianas: la selva congelada de *El pueblo aéreo*, supuestamente poblada de monstruos fantásticos; el círculo polar antártico (en *La esfinge de los hielos*) es visto como un espacio sobrenatural, con habitantes sobrehumanos (tal vez, los hiperbóreos de Nietzsche) y donde, quizá, no existan los tres convencionales reinos de la Naturaleza; Jean-Marie Cabidoulin parte en busca de la gran serpiente de mar que perseguirá también el capitán Achab en *Moby Dick* de Melville y, para otorgar verosimilitud a su tarea, recuerda numerosas fuentes literarias, desde Plinio en adelante.

Un espacio privilegiado, por su extensión, ocupan las robinsonadas vernianas. Estos viajeros que parten en busca de la “realidad” que contienen las páginas de otros libros, a menudo, se dirigen a la isla de Robinson. *Segunda patria* pretende continuar el *Robinson* suizo de Rudolph Wyss. Naufragios en islas donde se constituyen pequeñas comunidades fundacionales, ayudadas por la Providencia, que demuestran cómo una civilización se puede refundar en un espacio sin historia, se repiten en *La isla misteriosa*, *El país de las pieles (la casa del fin del mundo)*, *Los ingleses en el Polo Norte*, *Escuela de Robinsones* (en clave de parodia y carnavalización), *Los hijos del capitán Grant* (donde se busca la isla de Robinson en la geografía empírica), *Dos años de vacaciones* (donde aparece la comunidad de adolescentes que intenta reproducir las aventuras robinsonescas de Ballantyne, en *La isla de coral*: busca de la gruta dentro de la isla, hallazgo de restos humanos y herramientas; se exploran y denominan espacios, se eligen autoridades, etc.). Grant espera pacientemente en la isla Tabor que lo vengán a rescatar, como el rey Don Sebastián o el anacoreta solitario de algunas leyendas medievales. No falta quien imagina idilios robinsonescos con un nuevo Viernes, como Paganel en esta novela: “Y si la casualidad os depara un compañero como el fiel Viernes, ¿qué más necesitáis para ser dichosos? Dos amigos en una roca, he aquí la felicidad...”

En casos, la literatura sirve para que los personajes identifiquen a otros personajes cuya identidad es enigmática. El hombre solitario y fuera de la ley es un modelo para imaginar al capitán Nemo, “el sol en la caverna”, metáfora tradicional del melancólico y que se corporiza en el submarino que echa luz en la hondura del océano. Verne es referencia de Verne mismo, como cuando el Duncan del capitán Grant pasa por la misteriosa isla y salva a sus habitantes y los reconduce a tierra firme.

Curiosamente, estas invocaciones intertextuales tienen una fuente privilegiada, Walter Scott. Un novelista aparentemente alejado de la elucubración científica de Verne, pero que vale de conexión solapada con el romanticismo historicista y medievalizante. Scott sirve para describir el paisaje de *Las Indias negras*, con sus castillos en ruinas y sus fabulescas “Damas de fuego”, aporta el modelo de Halbert Glendinning de *El monasterio* para retratar a Kennedy en *Cinco semanas en globo*, y decora el fondo de la casa de los Grant con telones copiados de *Bob-Roy*.

Los casos, a mi juicio, más interesantes de intertextualidad se hallan en *Viaje al centro de la Tierra* y *La esfinge de los hielos*. En el primero, un científico moderno, Otto Lidenbroeck, profesor de mineralogía, se interesa por los escritos del historiador medieval islandés Snorri Sturlusson, que escribió en caracteres rúnicos, una grafía cuyo invento se atribuye al dios Odín. Es decir: la ciencia “cree” en la realidad de las fuentes legendarias. En un libro de Sturlusson, el profesor halla un manuscrito de Arne Saknussemm, un alquimista que cuenta su descenso al centro de la Tierra, algo inverosímil para cierta parte de la ciencia moderna. Es decir, que el viaje de Lidenbroeck y su sobrino Axel (“el eje”) intenta cumplir con lo dicho en un texto contenido en otro texto. Por lo demás, la novia de Axel, que lo incita a la aventura de viajar al Centro para probar que es digno de casarse con ella (o sea, de convertirse en marido y padre) tiene el carácter de la doncella caballerisca que explicita el deseo iniciático del héroe. Si se quiere ver en la Tierra un espacio simbólico materno, con un centro inaccesible (el tabú del incesto, la irrecuperable unidad anterior al sujeto) rodeado de abismos vertiginosos que aparecen en las pesadillas de Axel (los empujones del tío y maestro, sus “lecciones de abismo”), se completa la apelación a los relatos de viajes iniciáticos.

En el segundo libro citado, la intertextualidad es más compleja y curiosa, pues se trata de que el capitán Guy cree que Arthur Gordon Pym, el personaje de Edgar Allan Poe, existió realmente en Connecticut, en tanto el narrador “sabe” que Pym es ficticio y no puede aparecer en la realidad, que es, en rigor, el texto de Verne. Las cosas se complican cuando en el libro de Verne aparece una botella con una carta, truco que se menciona en la novela de Poe. En ésta, Pym cuenta sus aventuras a Poe, que las redacta. En *La esfinge...*, dos personajes ficticios discuten sobre la “realidad” de otros dos personajes ficticios (Poe incluido como truco de su novela), de texto a texto. Para completar la doble ficción, Verne

resume la novela de Poe en su propia novela. Y así como Pym cuestiona, en la novela de Poe, los cuentos de su amigo Barnard, Verne cuestiona la veracidad de Pym (o de su amanuense Poe) cuando dice que atravesó el círculo polar. Hay una batalla intertextual de verosimilitudes. También se vale Verne de esta estructura en Matías Sandorf, pero por vía de paráfrasis de *El conde de Monte-Cristo*, a cuyo autor, Alexandre Dumas, está dedicada.

Ahora bien: la novela de Poe está “incompleta” y el amanuense dice que la dará entera cuando halle los dos o tres capítulos que faltan. En la novela de Verne se cierra, inopinadamente, el relato de Poe: aparece el cadáver de Patterson, personaje de Poe, y Guy resulta pariente de Pym. Guy lleva consigo unos mapas y libros de geografía, pero también la novela de Poe, como si tuvieran un similar estatuto. Al llegar al círculo polar, se reproduce lo leído en Poe (como, en las robinsonadas, los personajes cumplen con los oficios dominicales, leen la Biblia y evitan enfermarse, según el modelo de Daniel Defoe). Este vaivén entre libros hace que la literatura verniana sea un espacio abierto: la referencia científica no acaba de cerrarlo. Los deslizamientos intertextuales invocan una vasta herencia literaria, de límites imprecisos, lo cual se corresponde con el juego de los espacios inalcanzables, que luego examinaremos.

Los libros de viajes son otra apelación repetida en las novelas de Verne. Ciertos personajes quieren reiterar unos viajes libresco, quieren “reviajar”, ser personajes de libros de viajes ajenos. Los ingleses que van al Polo Norte descifran unas visiones incomprensibles valiéndose de unas figuras legendarias o bíblicas que se recogen en los textos de los viajeros del siglo XV: animales apocalípticos, fragmentos del cuerpo del Demonio, etc.. Colón, Marco Polo, Dumont d’Urville, Cook, Vasco da Gama, Parry, Ross, etc., son el modelo de los muchachos de Escuela de Robinsones y Bolsas de viaje, en tanto la llegada de Livingstone al Zambeze es invocada como paradigma por los rusos e ingleses que van al Africa Austral.

Categoría particular podemos dar a los relatos vernianos en que la historia resulta de cumplirse una voluntad contenida en un texto que precede al texto de la narración. Esta es, pues, una suerte de texto “filial” o derivado del otro. En especial, cuando el autor del texto pretextual (pretexto, digamos) está muerto, o se lo tiene por tal. El capitán Grant, presumiblemente desaparecido, deja un escrito en una botella al mar, texto que debe descifrarse para organizar la ruta que lleva hasta donde, quizá, sobreviva: el desarrollo de la ruta es el viaje que cuenta la novela. La carta que guía a los personajes como un rastro en la oscuridad (noche del mundo o ceguera humana) funda *El secreto de W. Storitz*. El escrito de otro muerto (aunque, por fin, se trata de un mero cataléptico) moviliza *El testamento de un excéntrico*: se monta un juego de la oca sobre el mapa de los Estados Unidos que geometriza su extensión y abre una dinámica de seis personajes que, tras la “resurrección” del muerto, son siete, o sea un ciclo

iniciático. El cataléptico acaba por ganar el juego que él mismo ha montado, fingiéndose ausente del relato: es el autor, exactamente. Alguien que se da por muerto y que, por medio de un billete de lotería enviado a su novia, con la carta del caso, anima toda la narración, se reitera en *Un billete de lotería*. El “muerto” se salva y la chica gana en el sorteo, de modo que las piezas desencajadas por el moribundo vuelven a encajarse: la vida sigue y la historia termina, porque en Verne lo cotidiano es indigno de narrarse.

En *Miríficas aventuras del maestro Antifer*, un escrito inconcluso conduce a un islote donde hay un tesoro, enterrado bajo las letras KK (caca: oro, en fácil simbolismo psicoanalítico). La busca del islote a partir del dato que se tiene y el que falta, es la materia del cuento, dominado por la figura de un padre cuya información hereditaria es inconclusa. Un escrito cuya clave se ha perdido pero que se puede restaurar de modo matemático cabalístico (como el de Saknussem) demuestra la inocencia de Joan Dacosta en *La jangada*: tenemos un texto cuyo código originario (en sentido estricto: su étymon) ha desaparecido, junto con la inocencia del personaje. Quien posee la clave se llama Frágoso, tal si aludiera a la fragosidad de toda escritura. Si se recupera la clave del origen se prueba la inocencia: otro tópico verniano.

Dentro del texto puede aparecer otro texto, que se va produciendo coetáneamente y que puede cuestionar su estatuto. En *La isla misteriosa* Gedeon Spillett va escribiendo una crónica de lo que ocurre en la novela, suponemos que distinta de la que estamos leyendo. ¿Cuál es la “auténtica”, la “verdadera”? Al terminar *La sorprendente aventura de la misión Barsac*, el narrador se revela como escritor de oficio, se identifica como Amadeo Florence y declara que cuanto acaba de contar es una novela, o sea que no ha ocurrido “fuera del libro”.

Todo ello nos permite razonar acerca de un posible “verosímil verniano”. Una clave la ofrece van Mitten en *Kerabán...*: “A despecho de lo que cuentan los viajeros, nada se gana con viajar”. Contrafigura y complemento del anterior “mal viajero”, para el cual nada hay en el mundo como Rotterdam, su ciudad, es Picaporte, el criado de *La vuelta al mundo...*, que viaja embriagándose de opio y cayendo en una psicosis de ensueño, ensimismamiento y visiones. Es decir: los viajes vernianos no son del orden de lo empírico, para lo cual ya existen los libros de los viajeros. Tampoco la experiencia sirve para hacer literatura. Los viajes vernianos pertenecen al mundo del doble discurso, o sea, según los casos, de la alegoría, el símbolo o la elucubración imaginaria que razona sobre los espacios huecos o inabordables que nos rodean.

En este sentido, tanto da que se describan ciudades “reales” o pastiches montados en las “ninguna parte” de los mapas. Verne nos puede describir puntualmente Constantinopla, valiéndose de libros de viajeros y de manuales estadísticos, pero esta descripción, dentro de su discurso, tiene el mismo estatuto que Quiquendone, una ciudad histórica flamenca, con todos los detalles del caso, pero inhallable en los mapas (cf. *Una fantasía del doctor Ox*). Lo que se describe

puntualmente y carece de referente real, anterior y fijo, es el lugar de lo verosímil literario (Luctrop, por ejemplo, en *Fritt-Flacc*). Algo similar ocurre cuando se introduce en la novela un personaje “histórico” (ejemplo: Mehemet-Ali en *Miríficas aventuras...*): el espacio novelesco lo devora y lo convierte en una pieza de su mecanismo. Es lo que Verne denomina “base sólida de lo fantástico”, la persuasión realista, unos trucos documentales que pueden hacer creíble la ficción ofrecida al lector. Si se lee aceptando las convenciones de la ficción realista, se acepta también que estas ficciones son como si tuvieran referentes en el mundo exterior, aunque no los tengan. O como si los hechos narrados hubieran ocurrido alguna vez en algún lugar, aunque no hayan ocurrido nunca.

Entonces: la verosimilitud de los relatos vernianos depende de la eficacia del pacto de lectura. Si el lector cree, entonces la historia cobra verosimilitud. Si el lector no cree, la historia es inverosímil.

Ello no quita que sea fruible como lectura, pero ya fuera de los efectos de la ilusión realista. Esto nos sirve para desarmar el truco del realismo y mostrar la incertidumbre de su apoyo en el “mundo exterior”, que es un constructo tan creíble/increíble como el texto mismo, algo que ha sido señalado repetidamente en los textos vernianos:

“¿Me creerán? No lo sé. Después de todo, poco importa” (*Veinte mil leguas bajo el mar*)

— ¿Te convences? _ me preguntó mi tío.

— Me convengo, sobre todo, de que esto es increíble.” (*Viaje al centro de la Tierra*)

“Indudablemente, nadie creará este relato... No importa.” (*La esfinge de los hielos*)

“Esta narración no tiene nada de fantástico, solo es novelesca. ¿Puede deducirse de ello que, por ser inverosímil, no sea cierta? Pensar esto sería un error. Estamos en una época en la que todo puede suceder. Si esta narración no es creíble hoy, puede serlo mañana, gracias a la ciencia, y nadie la considerará como una leyenda (...) no se inventan leyendas al finalizar este práctico y positivo siglo XIX.” (*El castillo de los Cárpatos*)

“He aquí una mujer como la quisiéramos para todos los maridos, sobre todo cuando son astrónomos. Desgraciadamente, apenas si existen fuera de las novelas.” (*La caza del meteoro*)

“Las arenas del Kara-Koum son tan negras como las aguas del Mar Negro. que tampoco son negras.” (*Claudio Bombarnac*)

O sea: lo cierto puede ser inverosímil y lo increíble puede quitar verosimilitud a una narración documental. Lo que Verne suele pedirnos es que aceptemos un determinado pacto de lectura, que se explicita en el texto, para que

funcione su artefacto narrativo. Lo cual implica contar lo contrario: si el pacto de lectura no se celebra, la narración cambia de calidad. Es lo creíble futuro e increíble contemporáneo de *El castillo...* Diríamos que hay una zona de indeterminación en todo relato verniano y es, precisamente, el contenido del contrato de lectura.

ESPACIOS INTOCABLES

Algunos tópicos vernianos convierten a determinados espacios en objetos que solo pueden considerarse a distancia, de modo mediato. En el caso de la Tierra y la Luna, en tanto se las ve desde la altura de un artefacto volador. Al subir a un globo o a una nave aérea, el observador adopta una posición extraordinaria, distinta de la normal en el transeúnte que vive pegado a la tierra y a lo cotidiano (*Veinticuatro minutos en globo, Alrededor de la Luna, etc.*). Esta posición simbólica puede ejemplificar la distancia que toma Verne frente a la ficción realista. Sugestiva es la máquina voladora de Robur el conquistador, hecha de papel encolado, porque su materia es la misma del libro, como si la escritura coincidiese con esa "toma de altura" ante el escenario de lo cotidiano. En *Cinco semanas en globo*, la nave aérea adquiere perfiles de isla utópica, y la escritura verniana tiene algunos rasgos comparables.

También intocable resulta la Atlántida, que ven los viajeros submarinos. Es el mito de la historia extinguida, que no se renueva y pierde su memoria, convirtiéndose en las ruinas del otro. En *Las Indias negras*, Lamy quiere ver una reproducción del mito de la ciudad aislada, frecuentemente subterránea, donde habita un pueblo desaparecido, abajo el mando del Rey del Mundo (Agharti, Shangri-La, la montaña del Graal en cuyos huecos viven los caballeros homónimos, la Ciudad de los Ciegos de Ernesto Sábato, etc.). No falta quien vea en esta suerte de sol interior de la Tierra, a Saturno, el dios de la melancolía, el "dios brumoso" que Willis George Emerson imagina hacia 1908. Great Eary (ver *El dueño del mundo*) es, también, una montaña, tal vez de origen volcánico, a la cual no es posible acceder o de la cual, una vez en ella, resulta imposible salir.

Lugar intangible de posición privilegiada en la topología verniana es el de los polos, sobremanera el Polo Norte. Marcel Lecomte ("Le thème du Grand Nord", *L'Arc*, 29, París: 1966) advierte connotaciones políticas en este privilegio. Los dos países que acceden al Polo Norte, Estados Unidos y Rusia, son los destinados a dominar el mundo, y así parece haber ocurrido, al menos, entre 1945 y 1989. Toda profecía es imprudente, en especial si es política.

El Polo Norte es "el único punto de la Tierra que permanece eternamente inmóvil, mientras ésta gira en su movimiento continuo" (*Sans dessus dessous*, malamente traducida como *Sin arriba ni abajo* o *El secreto de Maston*). Motor inmóvil de un universo móvil, este Polo se parece inquietantemente al Dios de

Aristóteles. En cualquier caso, es un elemento que se pone fuera del sistema para que el sistema pueda funcionar: la referencia absoluta, o sea a la cual todo se refiere pero que no se refiere sino a sí misma. De nuevo, lo sagrado. Por eso, inalcanzable, intocable.

Es vano proponerlo como meta de cualquier viaje, pues siempre se estará infinitamente lejos de él, por próximo que se lo perciba. A su vez, el Polo contiene otro espacio, "el mar libre" (cf. *El país de las pieles*). El espacio definitivo contiene otro espacio, un hueco de agua, lo cual sugiere que éste tampoco sea el lugar definitivo y que la sucesión de lugares hacia el adentro de loo infinitesimal sea, precisamente, infinita. Paisaje de hielo, blanco, deshabitado e inhabitable, será, para siempre, tierra de nadie. Finalmente, el Polo Norte no es un lugar geográfico, sino geométrico: desde el punto de vista térmico, los polos están en tierra firme, en Asia y América. El capitán Hatteras quiere llegar a él, porque es el Norte, el lugar de "la salvación y la gloria". Llegar al Polo es contar con una decisión favorable del Cielo. Bajo los pies de los exploradores, una capa de hielo capaz de soportar al Parlamento de Londres, oculta "abismos sin fondo". Habrá en el Polo un mar y en él, la isla de la Reina, único punto cuya posición no varía respecto a la Estrella Polar. Reducida a movable relatividad, la Tierra gira en su torno creando la ilusión del espacio estable, lo simultáneo, que se disipa al observar su rotación. Igualmente, la identidad de los personajes varía: sus cuerpos pesan más en el Polo que en el Ecuador.

En el otro extremo del planeta, en el Polo Sur, Pym, el personaje de Poe-Verne, encuentra una Esfinge, estatua de roca tallada por la naturaleza para significar el atractivo abismal que ejerce sobre el hombre. Reina al Norte, Esfinge al Sur, la Naturaleza es femenina como la madre, frente al varón llevado por el delirio del saber, la infinita penetración de un espacio insondable, de incalculable virginidad, frígido como los paisajes polares.

Entre los intangibles Polos se tiende el eje imaginario del planeta. Lo axial es un elemento ordenador por excelencia. El centro es el otro. En la topología verniana, un punto también privilegiadamente intocable.

Cuando Otto y su sobrino Axel bajan hacia el centro de la Tierra, viajan también hacia atrás en el tiempo, hacia épocas remotas de la evolución terrestre, llevados por la fantasía de agotar el tiempo hacia el origen, pero el centro se les resistirá y serán expulsados, como si de un útero se tratara. O de un ano, tal vez, como excrecencia humana del cerrado orden natural. El excremento de la naturaleza sería la historia. Zonas sagradas, infernales, ventrales, asocian sus simbolismos. Volveremos a ellas.

Por ahora, quede apuntada esta peculiaridad: los exploradores vernianos, con pioneros que son, siempre se plantean el problema de la legitimación para ejercer su poder. En contra, estos viajeros no piensan atribuir la propiedad de las entrañas terrestres a ninguna potencia, ni siquiera a la propia y privada. Como el Polo, contiene un mar, que es bautizado con el apellido del tío. También volveremos sobre ambos.

El viaje hacia el origen alcanza su máxima intensidad verniana en la fábula de *El pueblo aéreo*. Es el viaje al origen de la palabra, al verbo primordial. En efecto, antes de su existencia, hay un caos del que no podemos dar cuenta. Entonces: en estrictos términos humanos, el Origen es la palabra original.

El doctor Johausen, alcanzado por las teorías de Darwin, parte hacia el lugar del Africa donde cree que habitan los monos que establecen la conexión entre el animal y el hombre. Si es posible llenar el tramo que separa al antropoide (instintivo) del hombre (inteligente), entonces la ciencia ocupará el hueco ahora dominado por el mito de la creación paradisiaca. Johausen se pierde y en las anotaciones que de él se hallan solo queda clara una palabra: *ngora*, que significa *madre*. Parece haber sido hallada la marca: cuando un mono es capaz de nombrar a su madre, se humaniza. Tal vez sea la condición para que se instaure el tabú del incesto, fundamento de la cultura.

Cuando los que buscan a Johausen, que buscó el origen del lenguaje, llegan a la aldea suspendida en la maleza selvática donde vive e sabio, se creen en el Paraíso y uno de ellos, comparándose con Adán, propone desnudarse. En el Paraíso no hay pudor. Pero tampoco hay lenguaje. Johausen se ha vuelto mudo y es adorado por los nativos como un dios: nadie entra en su casa, espacio sagrado, y lo sacan en procesión cada tanto, al son del organillo alemán que el mismo Johausen llevó para "entenderse" con aquellos seres de originaria verba. La palabra con que lo identifican es Vater (en alemán: padre). Johausen ha llegado al sitio del origen, pero es impenetrable y sagrado. En lugar de adquirir el lenguaje primordial, ha perdido el suyo. Tampoco la palabra puede tocar el origen. Si acaso, la música del organillo. O cualquier otra.

El lugar original como inabordable también aparece en otras ficciones vernianas. En *El humbug*, en términos de parodia: Anthony Hopkins (como el sabio argentino Florentino Ameghino, salvo sean las rimas) sostiene que el ser humano es originario de América, y exhibe, en prueba de ello unos restos fósiles, que resultan ser falsos. Barbicane (*Viaje alrededor de la Luna*) cree que los selenitas invadieron la Tierra y son el origen de la humanidad. Viajar a la Luna es alcanzar el Urplatz, el Origen del origen, pero los exploradores no logran alunizar y son "devueltos" a la Tierra.

En un texto aparecido póstumo en 1908, *La caza del meteoro*, Verne nos ofrece una clave teórica para estas figuraciones narrativas, clave que coincide con lo que, por esas fechas, está elaborando la física. Zephyrin Xirdal sostiene que la materia es solo apariencia y que su constitución última resiste al conocimiento, por lo cual es como si no existiera. Se la divide y subdivide, pero siempre queda un irreductible residuo, lo cual conduce al infinito o a una materia-otra, la energía, primer principio inmaterial de la materia, pero del que nada sabemos, como de nuevo de todo lo originario. Solo sabemos que actúa tendiendo al equilibrio absoluto (repartición uniforme en el espacio) en un solo punto rodeado de vacío, cuya concentración tendencial acaba en un momento

propicio al estallido y la dispersión, de modo que el universo se convierte en la incesante sucesión de ciclos constructivos y destructivos. La fantasía de Xirdal es liberar la energía de la materia, obtener energía pura y, de tal modo, apoderarse del origen. En fin: que si no hay materia última ni materia prima, lo que llamamos realidad material es un devenir constante del estallido a la concentración y viceversa, lo cual desdibuja toda figura de creación y origen, pues todo es origen y creación incesante, en todo lugar y a cada momento.

La identificación de la Tierra con la instancia materna es un topos de cierto psicoanálisis de cuño junguiano y ha sido elaborada por la crítica (Joseph Cañpbell: *El héroe de las mil caras*) y aplicada al caso verniano. Salvo los puntos antes analizados, la Tierra aparece, ante la mirada de los personajes vernianos, como predispuesta a la vida humana. *Es una madre que se ofrece y se prodiga, aunque siempre que se sigan ciertas normas providenciales, que las ciencias revelan. Hay lugares deshabitados, pero no inhabitables, y los personajes de Verne se aventuran en ellos como si supieran de su accesibilidad, como si los conocieran de antemano (Verne, desde luego, sí los conoce). La Tierra es la promesa de la madre al hijo. Lo mismo ocurre con la Luna, que ha de ser respetada como espacio originario. Diana-Selene-Artemisa es la diosa del esfuerzo casto, modelo del trabajo científico. Barbicane inventa proyectiles para violar este espacio, mientras Nicholl inventa planchas para atajarlos.*

Por ello, la Tierra es un lugar iniciático, escenario del segundo nacimiento que es toda iniciación. Lamy insiste en que su centro es el punto donde está enterrado Lucifer, por intentar apoderarse de la luz divina. Los exploradores superficiales o submarinos la rondan sin meterse en honduras. Una mina es penetrable, pero hasta el límite que fija un lago subterráneo. Quien intenta traspasarlo, perece ahogado, como el viejo penitente de *Las Indias negras*. En *El volcán de oro*, Jacques Ledun muere nombrando a su madre y describe al volcán áureo en erupción. Cuando los mineros intentan explotarlo, estalla y se lleva el oro al mar: la riqueza materna es prodigada y dispersada por la Providencia. En cambio, las explotaciones superficiales de los claims, prosperan y dan pingües ganancias. Una vez rodeada la Esfinge del Polo Sur, el grupo iniciático de los doce varones vuelve a la tierra firme. Axel, respetuoso del centro de la Tierra, retorna a la superficie y se convierte en marido y padre. En cambio, su tío Otto, que osa dar su nombre al lugar intocable, permanece soltero y estéril, recibiendo de su sobrino el apodo de Edipo. Quien no sabe castrarse en nombre de la ley, queda castrado, según la paradoja fálica.

A su vez, la madre suele encarnar a la madre patria, con sus tesoros de inmóviles tradiciones. En *La invasión del mar*, un grupo de científicos y militares europeos intenta crear un mar interior en el Sahara. Se les opone una tribu de tuaregs encabezados por una madre sin marido, Djemma, cuyos hijos Sohar y Hadjar dirigen las tropas rebeldes. El mar interior, antigua leyenda de los geógrafos clásicos, convertida en realidad científica, es un símbolo de la

penetración de la tierra virgen, habitáculo de las culturas ancestrales. Las madres tuaregs dominan la escritura y enseñan la lengua y su gramática: son las poseedoras de la ley tradicional, materna, frente a las pretensiones masculinas de la colonización. Andrónika Starkos, en *El archipiélago en llamas*, es la madre que defiende la tierra griega contra los turcos, en tanto su hijo Nicolás, pirata y traidor, pacta con el enemigo. El deseo materno como animador de la historia protagonizada por jóvenes varones puede ser el tema de *Bolsas de viajes*: la señora Seymour paga la expedición de los muchachos conducidos por el profesor Patterson, los cuales aprenden a conducir una nave y orientarse en el mundo.

Entonces: salvo los puntos simbólicos sacralizados, que permiten la existencia de un sistema de medidas y lugares relativos, no existe tierra virgen en el planeta. Tal es la moraleja de *La isla de hélice*. En clave de parodia, la *Escuela de Robinsones* se abre con la oferta de venta de una isla virgen, en plena Bolsa de Nueva York: luego sabremos que se trata de una carnavalada pedagógica. No obstante, ante las bocas del soberbio Orinoco, en la novela homónima, un personaje recuerda que, allí mismo, Colón se abstuvo de abordar la tierra por considerar que estaba ante el Paraíso Terrenal.

Sí, en cambio, existe la maniobra contraria a la contemplación de la virginidad telúrica: la designación del lugar. Tanto en la selva americana (*La jangada*) como en el trozo de Africa lanzado al espacio, en *Héctor Servadac*, el europeo ejerce su derecho de dar nombre universal a los lugares para él anónimos, así como de considerar profanos los sitios que el lugareño ve como sagrados. La historia universal es una sola y quien descifra sus líneas de fuerza es el explorador y colonizador europeo (cfr. *La casa de vapor*). Por otra parte, la palabra constituye al objeto que nombra, de modo que bautizar unos lugares “recién descubiertos” es fijar un orden a las cosas, estructurar el mundo. El Polo Sur deviene el Sexto Continente y el fondo del mar se puebla de regiones y palabras, apenas lo recorre el personaje que solo tiene un nombre negativo, la privación del nombre: Nemo. El también se pone fuera del juego para que el juego sea factible.

Otra preocupación del europeo es la cuenta de las horas y los días, de modo que en cualquier lugar del planeta se está, al menos formalmente, en el mismo instante de la historia universal. Los personajes vernianos llevan siempre escrupulosamente nota de estos extremos, llegando a proponerse la fundación de un periódico en el Polo Norte (*El desierto de hielo*).

ESPACIOS INICIÁTICOS

El modelo del viaje, y acaso, de toda narración desde la primera hasta nuestros días, es un rito de iniciación convertido en anécdota. El héroe, normalmente

adolescente, extrañado de su lugar natal, que se desplaza por el mundo guiado por una oscura convicción providencial, salva pruebas y acepta maestros, hasta adoctrinarse y tornarse experto como para volver a su tierra y ser reconocido como apto para el mando, es un esquema de iniciación que alimenta a numerosas ficciones vernianas. Enumero éstas: *El naufrago del "Cynthia"*, *Miríficas aventuras de maestro Antifer*, *Hombrecillo*, *Veinte mil leguas bajo el mar*, *Un capitán de quince años*, *Los hijos del capitán Grant*, *Viaje al centro de la Tierra*, *Escuela de Robinsones*, *Matías Sandorf*, *Miguel Strogoff*, *El soberbio Orinoco* y *Los hermanos Kip*.

Las matizaciones son apreciables y responden a los tópicos del relato iniciático más aquilatado: el adolescente es un niño abandonado o secuestrado, los padres pueden haber perecido y se impone buscar sus sustitutos, o estar errados respecto a la identidad del hijo, las aventuras pueden ser políticas (normalmente: la liberación de un pequeño país), o científicas, el educando suele ser sometido a la destreza del navegante, con lo cual la nave y su conducción se convierten en alegorías de la buena dirección de los impulsos, etc.. El héroe es, por norma, un varón, salvo una excepción aislada (*Mistress Branican*). El grupo iniciático es masculino, pues las mujeres que, eventualmente, lo integran son consideradas como varones: no se entablan con ellas unas relaciones sentimentales ni sexuales; ellas desarrollan unas capacidades viriles. Las figuras típicas son las de los maestros y los oponentes, que encarnan el buen y el mal adoctrinamiento del discípulo. En Fritt-Flacc aparece la figura del doble, en una curiosa historia donde un médico asiste a su propia muerte y la profetiza sin saberlo. Coadyuvantes suelen ser los jóvenes a los cuales se asocia el joven educando, formando una suerte de pareja iniciática que, finalmente, permite destacar a quien se queda con la principal parte del poder.

La aventura iniciática siempre ocurre en "el otro mundo". En su origen, el iniciando va al reino de los muertos y los arquetipos. Luego, esta fractura con su vida cotidiana se transforma en el exilio. En cualquier caso, la iniciación está entre paréntesis y constituye la zona aventurera de su vida. Para Verne, es la única materia de que vale la pena ocuparse en la literatura. Acabada la iniciación, retornado el héroe a su patria y reconocido como dirigente, la historia termina. El gobierno, el matrimonio, la paternidad, los negocios, el trabajo, etc., carecen de dignidad aventurera como para que la literatura se ocupe de ellos. En cuanto a la espacialidad, la aventura iniciática tiene connotaciones periféricas: ocurre siempre en lugares alejados al de origen, en los cuales los educandos no se quedan a vivir. Es el viaje extraordinario verniano, cuyo escenario es también algo fuera del orden.

El viaje mismo se constituye en un espacio propio. En Verne, este fenómeno tiene una figura típica, que es el lugar móvil. Una nave, un ferrocarril, un cohete espacial, una isla artificial, un témpano gigantesco que parece una península pero que se va desplazando y fundiendo a medida que avanza la

robinsonada, etc., son las variantes de este lugar inestable. Ejemplos: *La isla de hélice*, *El piloto del Danubio*, *El país de las pieles*, *La casa de vapor*, *Cinco semanas en globo*, *Robur el conquistador*, *Una ciudad flotante*, *El Chancellor*, *César Cascabel*, *Las historias de Jean-Marie Cabidoulin*, *El expreso del futuro* y *Viaje alrededor de la Luna*.

El lugar cerrado que contiene a los personajes pero que no está en ninguna parte definida, crea una espacialidad de la excepción que se parece a la fiesta. El hombre, liberado de la cotidianeidad y del arraigo, está de vacaciones y se divierte en una especie de viaje ameno e instructivo, conforme el modelo renacentista y barroco del periplo por paisajes inhabituales que fungen de experiencia educativa. Un par de casos opuestos tal vez iluminen mejor el concepto. En *La vuelta al mundo en ochenta días*, Phileas Fogg efectúa un viaje abstracto, donde lo único que cuenta es la eficacia de los transportes para cumplir con el plazo fijado en una apuesta. El mundo exterior no importa nada y a Fogg le obsesiona llevarse bien con el almanaque y el reloj, dos artefactos mecánicos que sirven para regularizar y abstraer el paso del tiempo y la sucesión de los espacios, que pasan a ser meros fragmentos de mapa. En sentido contrario, Agencia Thompson y compañía nos relata un típico viaje de turismo, donde lo primordial es la observación del mundo exterior y la percepción de su diversidad concreta: paisajes, gentes, costumbres, lenguas, temperaturas, flora, fauna, etc., en fin, el característico inventario instructivo verniano, la geografía recreativa.

El viaje como espacio nos devuelve a otra preocupación del relato que abordamos: ¿dónde se sitúan los espacios? Dicho de otro modo: el espacio y sus localizaciones, ¿son absolutos o relativos? Vuelve, entonces, la dialéctica entre zona sagrada y profana, punto inmóvil y puntos móviles, polos y superficies terrestres. Se lee en *Aventuras de tres rusos y tres ingleses en el Africa austral*:

La idea de una medida universal e invariable, en la que la Naturaleza suministrase por sí misma la más rigurosa evaluación, puede afirmarse que ha existido de siempre en el ánimo de los hombres (...) El mejor medio, realmente, de obtener una medida inmutable, era referirla al esferoide terrestres, cuya circunferencia puede ser considerada como invariable y, por consiguiente, medir matemáticamente todo o parte de esta circunferencia.

ESPACIOS UTÓPICOS

Este aspecto de la espacialidad verniana es el más trillado por la crítica, de modo que solo cabe hacer un esquema y remitir a las fuentes. En general, puede decirse que el universo verniano abunda en espacios utópicos, pero que su anecdotario es antiutópico. Utopía es un lugar deseable pero inhabitable. Es la aventura pero no la historia y, en definitiva, lo que caracteriza a la humanidad es su capacidad

de historia común y universal, lo que Verne simboliza con la tierra firme desde la cual las distintas comunidades, a través del trabajo y de la ciencia, pueden comunicarse.

Las comunidades utópicas reclaman el aislamiento y la autarquía, se sustentan a sí mismas, carecen de espacio exterior y organizan una convivencia basada en la ausencia de deseo autónomo y de individualidad. En Utopía no puede quererse sino lo correcto y conveniente. Por eso desaparece el azar y, con sus contingencias, todas las “irregularidades” de la vida: la enfermedad, la pasión, la alteridad, la diversidad. En los espacios utópicos de Verne no hay enfermerías, ni siquiera cuartos de baño. Pero, finalmente, la vida se vuelve inviable en dichas condiciones, y el espacio utópico acaba abandonado o destruido. La historia irrumpe en Utopía (el gran ejemplo es *Los naufragos del “Jonathán”*) o recupera a sus habitantes para el mundo de la diversidad universal. A ello se suma que algunas comunidades utópicas son exclusivamente masculinas y están destinadas a desaparecer, por obviedades biológicas (ejemplo máximo: el capitán Nemo y su nave submarina humanitaria).

Los espacios utópicos vernianos se pueden clasificar como sigue:

1º) Pioneros y Robinsones: estas utopías son las más frecuentes y responden al esquema arcádico, de retorno a la edad de oro, a una existencia de pequeños grupos autosuficientes, armoniosamente integrados, a los cuales la Providencia alcanza los bienes necesarios y ellos aportan la mínima memoria histórica que les permite mantener sus creencias religiosas y el uso de ciertas técnicas. son utopías retornistas y rurales. Ejemplos: *Segunda patria*, *La isla misteriosa*, *El país de las pieles*, la isla Antekirtta de *Matias Sandorf*, Tristán de Acuña en *La esfinge de los hielos*, Edén en Australia (*Los hijos del capitán Grant*).

2º) Ciudades ideales: por oposición al modelo anterior, estas Utopías son futuristas y urbanas. Las hallamos en *La sorprendente aventura de la misión Barsac*, *Los quinientos millones de La Begum*, *La isla de hélice*, *En el siglo XXIX* y *Una ciudad flotante*.

3º) La nave utópica: es una variante de la anterior, y consiste en un espacio mínimo a la manera de una ciudad, pero que es un lugar móvil en forma de nave. Ejemplos: *Un drama en México* y *Veinte mil...*

4º) La Tierra rectificadora: el proyecto de Maston en la novela que suele llevar su nombre, es rectificar el eje terrestre y divulgar por el planeta el uniforme clima primaveral de las islas utópicas. Constituye un caso muy peculiar de Utopía, que, en principio, compromete a todo el planeta en un proyecto de vida dirigida y uniformizada.

5º) La Tierra fuera del mundo: en *Héctor Servadac*, una explosión proyecta cierto trozo del norte de África al espacio, creando un lugar aislado y que, en principio, carece de referentes espaciales, donde se instala un gobierno de modelo utópico.

robinsonada, etc., son las variantes de este lugar inestable. Ejemplos: *La isla de hélice*, *El piloto del Danubio*, *El país de las pieles*, *La casa de vapor*, *Cinco semanas en globo*, *Robur el conquistador*, *Una ciudad flotante*, *El Chancellor*, *César Cascabel*, *Las historias de Jean-Marie Cabidoulin*, *El expreso del futuro* y *Viaje alrededor de la Luna*.

El lugar cerrado que contiene a los personajes pero que no está en ninguna parte definida, crea una espacialidad de la excepción que se parece a la fiesta. El hombre, liberado de la cotidianeidad y del arraigo, está de vacaciones y se divierte en una especie de viaje ameno e instructivo, conforme el modelo renacentista y barroco del periplo por paisajes inhabituales que fungen de experiencia educativa. Un par de casos opuestos tal vez iluminen mejor el concepto. En *La vuelta al mundo en ochenta días*, Phileas Fogg efectúa un viaje abstracto, donde lo único que cuenta es la eficacia de los transportes para cumplir con el plazo fijado en una apuesta. El mundo exterior no importa nada y a Fogg le obsesiona llevarse bien con el almanaque y el reloj, dos artefactos mecánicos que sirven para regularizar y abstraer el paso del tiempo y la sucesión de los espacios, que pasan a ser meros fragmentos de mapa. En sentido contrario, Agencia Thompson y compañía nos relata un típico viaje de turismo, donde lo primordial es la observación del mundo exterior y la percepción de su diversidad concreta: paisajes, gentes, costumbres, lenguas, temperaturas, flora, fauna, etc., en fin, el característico inventario instructivo verniano, la geografía recreativa.

El viaje como espacio nos devuelve a otra preocupación del relato que abordamos: ¿dónde se sitúan los espacios? Dicho de otro modo: el espacio y sus localizaciones, ¿son absolutos o relativos? Vuelve, entonces, la dialéctica entre zona sagrada y profana, punto inmóvil y puntos móviles, polos y superficies terrestres. Se lee en *Aventuras de tres rusos y tres ingleses en el Africa austral*:

La idea de una medida universal e invariable, en la que la Naturaleza suministrase por sí misma la más rigurosa evaluación, puede afirmarse que ha existido de siempre en el ánimo de los hombres (...) El mejor medio, realmente, de obtener una medida inmutable, era referirla al esferoide terrestres, cuya circunferencia puede ser considerada como invariable y, por consiguiente, medir matemáticamente todo o parte de esta circunferencia.

ESPACIOS UTÓPICOS

Este aspecto de la espacialidad verniana es el más trillado por la crítica, de modo que solo cabe hacer un esquema y remitir a las fuentes. En general, puede decirse que el universo verniano abunda en espacios utópicos, pero que su anecdotario es antiutópico. Utopía es un lugar deseable pero inhabitable. Es la aventura pero no la historia y, en definitiva, lo que caracteriza a la humanidad es su capacidad

de historia común y universal, lo que Verne simboliza con la tierra firme desde la cual las distintas comunidades, a través del trabajo y de la ciencia, pueden comunicarse.

Las comunidades utópicas reclaman el aislamiento y la autarquía, se sustentan a sí mismas, carecen de espacio exterior y organizan una convivencia basada en la ausencia de deseo autónomo y de individualidad. En Utopía no puede quererse sino lo correcto y conveniente. Por eso desaparece el azar y, con sus contingencias, todas las “irregularidades” de la vida: la enfermedad, la pasión, la alteridad, la diversidad. En los espacios utópicos de Verne no hay enfermería, ni siquiera cuartos de baño. Pero, finalmente, la vida se vuelve inviable en dichas condiciones, y el espacio utópico acaba abandonado o destruido. La historia irrumpe en Utopía (el gran ejemplo es *Los naufragos del “Jonathán”*) o recupera a sus habitantes para el mundo de la diversidad universal. A ello se suma que algunas comunidades utópicas son exclusivamente masculinas y están destinadas a desaparecer, por obviedades biológicas (ejemplo máximo: el capitán Nemo y su nave submarina humanitaria).

Los espacios utópicos vernianos se pueden clasificar como sigue:

1º) Pioneros y Robinsones: estas utopías son las más frecuentes y responden al esquema arcádico, de retorno a la edad de oro, a una existencia de pequeños grupos autosuficientes, armoniosamente integrados, a los cuales la Providencia alcanza los bienes necesarios y ellos aportan la mínima memoria histórica que les permite mantener sus creencias religiosas y el uso de ciertas técnicas. son utopías retornistas y rurales. Ejemplos: *Segunda patria*, *La isla misteriosa*, *El país de las pieles*, la isla Antekirtta de *Matías Sandorf*, Tristán de Acuña en *La esfinge de los hielos*, Edén en Australia (*Los hijos del capitán Grant*).

2º) Ciudades ideales: por oposición al modelo anterior, estas Utopías son futuristas y urbanas. Las hallamos en *La sorprendente aventura de la misión Barsac*, *Los quinientos millones de La Begum*, *La isla de hélice*, *En el siglo XXIX* y *Una ciudad flotante*.

3º) La nave utópica: es una variante de la anterior, y consiste en un espacio mínimo a la manera de una ciudad, pero que es un lugar móvil en forma de nave. Ejemplos: *Un drama en México* y *Veinte mil...*

4º) La Tierra rectificadora: el proyecto de Maston en la novela que suele llevar su nombre, es rectificar el eje terrestre y divulgar por el planeta el uniforme clima primaveral de las islas utópicas. Constituye un caso muy peculiar de Utopía, que, en principio, compromete a todo el planeta en un proyecto de vida dirigida y uniformizada.

5º) La Tierra fuera del mundo: en *Héctor Servadac*, una explosión proyecta cierto trozo del norte de África al espacio, creando un lugar aislado y que, en principio, carece de referentes espaciales, donde se instala un gobierno de modelo utópico.

6º) El Nowhere: en *El Chancellor* aparece un arrecife que no registran los mapas y que constituye un extremo de lugar utópico, ya que sobre él no pueden recaer las miradas del exterior.

ESPACIOS INSULARES

En el espacio aislado por excelencia, la isla, pueden confluír los modelos de espacialidad utópica y el escenario de la aventura iniciática, que necesita recortarse para estar distanciado del mundo de lo cotidiano histórico. Este tópicó verniano también ha sido muy frecuentado por la crítica y no cabe insistir en él. Su connotación materna (encierro, protección, expulsión, segundo nacimiento, etc.) también se halla muy trabajado.

Solo cabe añadir un brevísimó esbozo clasificatorio: hay islas naturales (*La isla misteriosa*), artificiales (*La isla de hélice*), islas supuestas (el arrecife de *El Chancellor*, la isla Equis de *Robur*), islas de una legalidad radicalmente independiente, habitadas por piratas, que son la humanidad en clave de parodia (el Black Cup del capitán Artigas en *Ante la bandera*), Australia (isla, continente, nación y Edén utópico, todo a la vez, en *Los hijos del capitán Grant*), la isla expiatoria, espacio desierto donde el traidor Ayrton es abandonado a la Providencia para que, a solas con Dios su conciencia, se depure de sus culpas, y, finalmente, la Tierra misma como gran espacio insular en el universo, cuyo afuera es un sistema de espacios deshabitados. Tal vez la Tierra sea el gran experimento utópico e insular del universo, y los hombres lo ignoremos.

Un caso especialísimo y muy expresivo de la confluencia de topos vernianos aparece en *El desierto de hielo*. Hatteras es el personaje obsesionado por llegar al Polo Norte, el punto inmóvil de un sistema de espacios móviles y relativos, la zona sagrada puesta fuera del juego. A su vez, el Polo Norte es un esbozo de espacios infinitesimales: en el desierto de hielo hay un mar, en éste hay una isla (de la Reina), en ésta hay un volcán, cuyo cráter está rodeado por un río de lava. Como Johausen, Hatteras quiere llegar al espacio originario de todos los espacios, y, como Lidenbroeck, se atreve a dar su propio nombre a dicho espacio. Hatteras acaba perdiendo la razón e ignorando su identidad. Ha dado nombre a lo inefable pero no sabe quién es. Al tocar lo sagrado, el propio yo desaparece y se pierde el lenguaje, o sea la capacidad de separar, distinguir, enfrentar, comparar, etc.. Hatteras cae en lo que Verne denomina "La locura polar" y solo sabe caminar hacia el Norte, el inhallable Norte. De la isla infinitamente divisible no se vuelve, ya que se pierde allí toda identidad, toda subjetividad.

ESPACIOS SIMÉTRICOS

La Tierra, escenario de todas las aventuras vernianas, es una esfera o, por mejor decir, un esferoide. Es un volumen cerrado y, por ello, finito, pero por esférico,

justamente, carente de comienzo y fin. Es un espacio finito con efectos de infinitud. Para poner razón y coto a esta errancia infinita en torno a la superficie terrestre, hay algunos elementos de simetría que intentan fijar confines.

Uno de ellos son las Antípodas. Todo punto terrestre tiene su equivalente simétrico del otro lado del planeta, de modo que, convencionalmente, se pueda trazar un eje entre ambos y, también de modo convencional, se dé a uno el carácter de “arriba” (cabeza) y al otro, el de “abajo” (pies). De tal guisa, se antropomorfiza el planeta y se ordenan sus puntos. También se crea una dualidad de visiones: el mundo al derecho y el mundo al revés, que sirve a Verne para confrontar culturas cuando el explorador topa con un pueblo desconocido, o para instalar esas relaciones de a pares (dos o cuatro o seis personajes del mismo sexo) que van proveyendo de identidades en espejo a los individuos.

El otro topos ordenador y propuesta de simetría terrestre es el finis-terrae. Precisamente, Thulé, el nombre mítico que suele señalar el punto donde la Tierra acaba, proviene, según algunas opiniones filológicas, Tûla (balanza, figura de equilibrio y simetría bilateral), que es también la constelación de la Osa Polar, el lugar celestial que señala el Polo. En griego, Tholos significa bruma, punto donde ya no se ve el más allá y todo se convierte en más acá.

En las novelas vernianas, el finisterre está señalado, en ocasiones, por el lugar desde donde no se puede ir más allá, y se impone volver sobre los pasos (el Klondike en *El volcán de oro*, lugares con faros como la Isla de los Estados en el confin argentino-chileno del Cabo de Hornos, o el faro de *El desierto de hielo*, faros-falos que separan la luz de la tiniebla) o alguna isla desde donde retorna alguien al que se condenó a la pena de ostracismo individual perpetuo (Ayrton en la isla Tabor, que aparece en varios relatos intertextualizados). Un sitio curioso es el témpano disimulado en ubérrima península de *El país de las pieles*, un punto donde la civilización carece de porvenir porque es el lugar de la constante recreación de la Naturaleza, una suerte de hora cero incesante, el mito de la primavera interminable.

El finisterre se vincula con un tema crucial en Verne, pues pone en cuestión la estructura evolutiva y acumulativa de la historia, la idea de progreso indefinido. En una de sus mejores ficciones, El eterno Adán, nos cuenta cómo doce personas, salvadas de la inundación universal, tras navegar siete meses, dan con la Atlántida, única tierra emergida que resta en el planeta. Allí se instalan a vivir y refundan la humanidad. Con la memoria puesta en una civilización compleja y refinada, y un entorno de radical primitivismo, estos hombres vuelven a estadios salvajes de la vida. Verne insinúa que la historia alcanza un finisterre y que, a partir de ese punto insuperable, se recomienza todo de nuevo, en un “eterno recomenzar de todas las cosas”, ciclos de contracción/dilatación. diluvios y apocalipsis sucesivos. Un infinito engendramiento de causas y efectos produce este efecto de reiteración cíclica que deroga toda idea de origen o de meta, ya que ambos son provisorios y relativos. El origen es lo que sigue al final y la meta es empezar de nuevo, etc.. En *Gil Braltar* ocurre algo parecido: un hombre que ha retornado al estado salvaje acaudilla un ejército de monos e

invade Gibraltar. Para liberar la ciudad, el comandante inglés imita al salvaje y logra que los monos se insurjan contra él. Aquí el finissterre, el no-más-allá de la evolución humana, está dentro de cada hombre, donde la humanidad (lo evolucionado) se superpone a lo humano (lo primario), que parece intacto y dispuesto a retornar en cada momento.

En otro sentido, la Ultima Thule es la figura profética de América, el lugar donde la historia occidental toca su confín. El espacio americano tiene una calidad singular en el universo de Verne. Conviene aclarar que, para Verne, América son los Estados Unidos, y que el mundo hispánico (Portugal incluido) pertenece a la periferia ociosa, abúlica y eventualmente malhechora de Europa.

Esta América es el país moderno de origen, carente de Antiguo Régimen, progresista, expansivo, donde aún existen desiertos, o sea lugares sin historia. Es el país donde Alemania y Francia pueden fundar ciudades ideales, la una malvada y la otra benigna. América, como Rusia, no necesita salir de sí para colonizar extrañas tierras, pues cuenta en su interior con los nuevos mundos del Nuevo Mundo, espacios inexplorados. Primavera, América es distinta de las sociedades podridas del Viejo Mundo, por ello suelo de experimentos utópicos. Es, en otro sentido, el espacio sociable por excelencia, diríamos que lo más cercano al socialismo, pero no un socialismo organizado a partir de una doctrina, sino el resultado de un proceso de socialización “espontánea” de la propia sociedad. Se lee en *De la Tierra a la Luna*:

Cuando a un americano se le mete una idea en la cabeza, nunca falta otro americano que le ayuda a realizarla. Con solo que sean tres, eligen un presidente y dos secretarios. Si llegan a cuatro, nombran a un archivero y la sociedad funciona. Siendo cinco, se convocan en asamblea general y la sociedad queda definitivamente constituida.

ESPACIOS DESAPARECIDOS

Los espacios vernianos no solo son relativos en su posición y extensión (salvo las referencias absolutas o zonas sagradas) sino que también están confinados, o sea que pueden desaparecer tras los confines. El ejemplo mítico de estos espacios desaparecidos es la Atlántida, cuyas ruinas descubre, en el fondo del mar, el capitán Nemo, y que sirven de escenario a la refundación del mundo, según se acaba de recordar. A veces, el lugar desaparece como tal para mutar en otro, como cuando los hijos del capitán Grant afrontan una inundación en plena pampa argentina, y la llanura deviene lago, obligando a los viajeros a convertirse en arborícolas.

No obstante, los casos más frecuentes de espacios desaparecidos son los que conllevan la extinción de la espacialidad. En *El volcán de oro*, el temblor de tierra borra del mapa las explotaciones auríferas, de modo que la acción

novelesca ha de trasladarse a otro sitio para continuar o liquidarse (esto es: volverse líquida como el medio inundado). Antifer conoce el islote donde está el tesoro, pero el islote se ha hundido. La península bautizada como Victoria es un témpano que se disuelve sin dejar rastros (*El país de las pieles*). Un pedazo de planeta es lanzado al espacio con Héctor Servadac “a bordo”. El lugar es, en principio, irreconocible y los países del entorno se han esfumado.

La Tierra misma, destinada a enfriarse y, en consecuencia, a despoblarse, acabará desapareciendo como escenario de la historia humana. Tal vez, el misterioso designio divino le depare un recomienzo cíclico, en cuyo caso tanto la evolución como el final carecerán de importancia. En *De la Tierra a la Luna* (capítulo V: “La novela de la Luna”) se narra el comienzo (no el origen) del universo: la hora uno, no la hora cero. Es un proceso de condensación causada por la mutua atracción de las moléculas que producen nebulosas y, luego, cuerpos compactos. El proceso es, pues, la producción de espacios cada vez más diferenciados hasta, quizá, la indiferenciación de la contracción máxima. Este devenir es la clave de los espacios vernianos, lugar donde ocurre la historia humana y del cual parten las historias narrables en los libros. Esa sea, tal vez, la legitimidad de estudiar los espacios de Julio Verne.

BLAS MATAMORO

OBRAS CITADAS

De Julio Verne

JULIO VERNE. 1981/1988. *Obras*. Orbis, Barcelona. Cien volúmenes. Edición de Virgilio Ortega, diversas traducciones.

Sobre Julio Verne

MIGUEL SALABERT. 1974. *El desconocido Julio Verne*. Madrid, CVS edicione.

MICHEL LAMY. 1984. *Jules Verne initié et initiateur*. Paris, Payot.

SIMONE VIERNE. 1986. *Jules Verne*. Paris, Balland.

MICHEL BUTOR. 1964. “Le point suprême et l’âge d’or”. en *Essais sur les modernes*. Paris. Gallimard.

JEAN CHESNEAUX. 1971. *Une lecture politique de Jules Verne*. Paris, Maspéro.

Sobre espacios en la narrativa

RICARDO GULLÓN. 1980. *Espacio y novela*. Barcelona, Antoni Bosch.

HELEN ROSENAU. 1986. *La ciudad ideal*. Madrid, Alianza. Trad. de Jesús Fernández Zulaica

- DONALD M. LOWE. 1986. *Historia de la percepción burguesa*. México, FCE. Trad. de Juan José Utrilla
- GASTON BACHELARD. 1948. *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris, José Corti.
- . 1948. *La terre et les rêveries du repos*. Paris, José Corti..
- . 1957. *La poétique de l'espace*. Paris, PUF.
- JOSEPH A. KESTNER. 1978. *The spatialities of the novel*. Detroit, Wayne University Press.

Sobre utopía y pensamiento utópico

- RAYMOND RUYER. 1950. *L'Utopie et les utopies*, Paris, PUF.
- A. VON KIRCHENHEIM. 1987. *L'éternelle utopie. Etude du socialisme à travers les âges*. Paris, Le Soudier.
- LOUIS MARIN. 1973. *Utopiques. Jeux d'espaces*. Paris, Minuit.
- PAUL CLAVAL. 1980. *Les mythes fondateurs des sciences sociales*. Paris, PUF.
- CHARLES RÏHS. 1970. *Les philosophes utopistes*. Paris, Marcel Rivière.
- EDMUNDO O'GORMAN. 1958. *La invención de América. El universalismo de la cultura de Occidente*. México, FCE.
- FÉLIX DE AZÚA. 1983. "El primitivo", en *La paradoja del primitivo*. Barcelona, Seix Barral.
- J.C. DAVIS. 1985. *Utopía y la sociedad ideal. Estudio de la literatura utópica inglesa*. México, FCE. Trad. de Juan José Utrilla
- "KARL MANNHEIM." 1932. "Das utopische Bewusstsein", en *La biogéographie und Utopie*. Frankfurt, Schulte.
- WOLFGANG MACKIEWICZ. 1981. *Providenz und Adaptation in Defoes "Robinson Crusoe"*. Frankfurt, Peter Lang.
- CLAUDE KAPPLER. 1986. *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid, Akal. Trad. de Julio Rodríguez Puértolas.
- FRANK MANUEL-FRITZIE MANUEL. 1981. *El pensamiento utópico en el mundo occidental*. Madrid, Taurus. Trad. de Bernardo Moreno Carrillo.
- ARNHELM NEUSÜSS (ed.). 1971. *Utopía*. Barcelona, Barral. Trad. de María Nolla.
- LOUIS ROUGIER. 1984. *Del Paraíso a la Utopía*. México, FCE. Trad. de Oscar Barahona.
- HERBERT MARCUSE. 1986. *El final de la utopía*. Barcelona, Planeta. Trad. de Manuel Sacristán.
- ERNST BLOCH. 1985. *L'arc utopia. Matière i altres escrits*. Barcelona, Laia. Trad. de Josep Udina.
- JEAN SERVIER. 1982. *La utopía*. México, FCE. Trad. de Ernestina Zenzes.