

Jules Verne: de la odisea a la ciencia ficción*

Jules Verne: from the Odyssey to Science Fiction

JAVIER RODRÍGUEZ PEQUEÑO

Universidad Autónoma de Madrid. Campus Universitario de Cantoblanco. Carretera de Colmenar Km. 15. 28049 Madrid (España).

francisco.rodriguez@uam.es

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-0092-3820>

Recibido: 22-1-2018. Aceptado: 28-2-2018.

Cómo citar: Rodríguez Pequeño, Javier, "Jules Verne: de la odisea a la ciencia ficción", *Castilla. Estudios de Literatura* 9 (2018): 1-19.

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.9.2018.1-19>

Resumen: El artículo pretende recordar el importante papel que jugó Jules Verne en la moderna literatura fantástica. Sus *Viajes extraordinarios* modernizan la odisea clásica y, gracias a la incorporación de la ciencia y a la importancia que concede a la verosimilitud dentro de lo fantástico, crea la ciencia ficción, al tiempo que crea una literatura fantástica basada no en el terror, como era común en su época, sino en la fascinación. La utopía es un género muy antiguo, pero no le sucede lo mismo a la distopía, que debe mucho también al escritor de Nantes.

Palabras clave: Jules Verne; odisea moderna; literatura fantástica; ciencia ficción; distopía.

Abstract: This article tries to remember the important role played by Jules Verne in modern fantastic literature. His *Extraordinary Voyages* modernizes the classic odyssey and, thanks to the incorporation of science and the importance it attaches to verisimilitude in the fantastic literature, creates science fiction, while creating a fantastic literature based not on terror, as was common in his time, but on fascination. Utopia is a very old genre but it does not happen the same to dystopia, which owes much to the writer of Nantes.

Keywords: Jules Verne; modern odyssey; fantastic literature; Science fiction; dystopia.

INTRODUCCIÓN

Es incuestionable que hoy Jules Verne no tiene la presencia que tuvo hace 150 años. Tal vez sea lógico dadas las circunstancias: un contexto diferente, nuevas preocupaciones, nuevos temas, nuevas formas literarias, nuevos medios de comunicación...

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación *La metáfora como componente de la retórica cultural. Fundamentos y aspectos retóricos, literarios, sociales, ecocríticos y culturales de los mecanismos metafóricos*. (Referencia: FFI2014-53391-P. Acrónimo: METAPHORA).

Aunque sigue siendo uno de los autores más traducidos del mundo (Conan Doyle, Agatha Christie y él resisten), ni siquiera está ya entre los autores más vendidos, superado ampliamente por *El señor de los anillos*, *Harry Potter* y hasta por las *50 sombras de Grey*. Evidentemente, el potencial público lector y el mercado es hoy mucho mayor y salvo Cervantes, Shakespeare, Tolstói, Dickens y Agatha Christie no queda en esa lista nadie anterior al siglo XX.

Se puede cuestionar su calidad literaria: es repetitivo en la estructura de sus obras, es pesado con las descripciones y con las enumeraciones, sus personajes se crean a partir de estereotipos y algunos resultan un poco ridículos. También es cierto que algunos personajes son grandiosos, como el capitán Nemo, y que a veces hace gala de una fina ironía, como en la crítica al *Gun Club* y a los estadounidenses en *De la Tierra a la Luna*, pero en general Jules Verne no es ni era entonces un autor preocupado por los valores estilísticos.

Pero aunque no esté en las listas de superventas y podamos afearle el estilo, hay que ser justos con él y reconocer y recordar que, además de crear y formar lectores para la gran literatura, fue uno de los escritores más influyentes e importantes en su época, y también si se mira desde un siglo de distancia. Porque Jules Verne cambió la literatura. Cambió la literatura de aventuras, cambió la literatura fantástica y creó nuevos géneros, como la ciencia ficción y la antiutopía o distopía. Y lo hizo con no demasiadas cosas: un poco de Homero, un poco de Poe, mucha ilusión, mucha necesidad, mucha imaginación, un límite, un buen editor y grandes conocimientos científicos y tecnológicos. Y, por si esto fuera poco, hay quienes, incluso hoy, han creado un nuevo género y una nueva estética que va más allá de lo literario y que se basa en buena medida en su obra: el *Steampunk*.

1. DE LA ODISEA CLÁSICA A LA ODISEA MODERNA

Jules Verne cambia la literatura de aventuras a partir de una fórmula muy antigua, la más antigua de la literatura occidental: la odisea, entendida como un viaje largo en el que abundan las aventuras adversas y favorables al viajero.

Toda odisea incluye un viaje, realizado por un héroe que lo es porque en la acción se muestra superior al resto de personajes, por un espacio vasto, grande, muy grande, así que la mayor parte de los *Viajes extraordinarios* de Jules Verne podríamos considerarlos una odisea

moderna: *Cinco semanas en globo*, *Viaje al centro de la Tierra*, *De la Tierra a la Luna*, *Las aventuras del capitán Hatteras*, *Los hijos del capitán Grant*, *20.000 leguas de viaje submarino*, *Alrededor de la Luna*, *Aventuras de tres rusos y tres ingleses en el África austral*, *El país de las pieles*, *La vuelta al mundo en 80 días*, *La isla misteriosa* y muchas más son odiseas, a las que Verne incorpora las máquinas y la ciencia, convirtiendo la odisea clásica en odisea científica. Es lo que el editor Hetzel llamó *Viajes extraordinarios*.

La incorporación de la ciencia es la gran aportación de Verne a la literatura de aventuras. ¿Qué hace que esto sea así, qué provoca el interés de Verne en la ciencia? Situémonos en la Francia del siglo XIX, que vive un rapidísimo avance científico, tecnológico y, no lo olvidemos, político-social, de la mano de pensadores como Saint-Simon y Fourier, convencidos de que la ciencia y la industria eran elementos indispensables en el camino hacia el progreso. Jules Hetzel está convencido de que la ciencia es la clave del progreso y cree que la educación, la formación y la lectura son el mejor camino hacia la mejora de las condiciones sociales. Lleva a la práctica esta idea en sus proyectos editoriales,¹ especialmente en las colecciones infantiles, lo que supone una novedad, porque en Francia, a diferencia de Inglaterra,² prácticamente no existían. A Hetzel se le unen Charles Lahure y Louis Hachette pero es él quien abandera la idea de educar a los jóvenes en el progreso a través de buena literatura.

El objetivo de estas novelas es pedagógico: se pretende formar el espíritu científico tanto en el protagonista como en el lector juvenil. Pero además, ese plan educativo diseñado por su editor, el sansimoniano Hetzel, pretende formar a esa juventud en unos valores muy concretos: la solidaridad, la fraternidad, la justicia, que responden a los ideales socialistas románticos. En definitiva, los *Viajes Extraordinarios* constituyen un universo fantástico cargado de pedagogía, de exploración y ciencia, creado expresamente para la juventud de la época, siguiendo siempre el plan educativo trazado por Hetzel. Pero Jules Verne juega un papel importante. Conoció las ideas de Saint-Simon probablemente en 1847, al llegar a París, e inmediatamente asume la importancia de la

¹ La *Nouveau Magasin des Enfants*, Colecciones y Bibliothèques.

² En 1745, John Newbery abrió en Londres la primera librería y editorial para niños, La Biblia y el Sol, y en 1751 lanzó la primera revista infantil del mundo: *The Lilliputian Magazin*.

ciencia para el progreso y el bienestar del ser humano.³ Tras varios rechazos, en 1863 Hetzel decide publicar su obra, y Jules Verne inicia así el que será su más reconocido estilo literario: la utilización de la ciencia y la tecnología en sus odiseas, de modo que con la publicación de *Cinco semanas en globo* se inaugura la serie de los viajes extraordinarios, la odisea moderna y la novela científica y de anticipación.

Jules Verne sabía que había encontrado un filón, y su editor, Hetzel, mucho más: “Acabo de escribir una novela con una forma nueva, una idea propia. Si tiene éxito, constituirá, estoy seguro, un filón abierto” (Mayor Origuillés, 2004).

Para documentar sus obras, Verne leía todas las publicaciones científicas (incluyendo las geográficas) que podía,⁴ lo que le permitía escribir novelas que incorporaban acontecimientos todavía no posibles, pero que estaban siendo tratados por la ciencia en ese momento. Esto aportará una gran verosimilitud a sus narraciones: El Nautilus, la creación más célebre de Verne, existía mucho antes de que *Veinte mil leguas de viaje submarino* fuera escrito y publicado. Existía un prototipo, llamado también Nautilus, que el inventor e ingeniero norteamericano Robert Fulton había presentado en Francia en el año 1800. Otro escritor francés, Aristide Roger, en 1867 publicaba por capítulos en *Le Petit Journal* la obra *Viaje bajo las olas*, relativo a las aventuras del submarino Trinitus, con tantos puntos de contacto con la futura novela de Verne (que la estaba escribiendo en aquellos momentos, y no aparecería hasta 1870), que este se sintió en la obligación de enviar una carta al periódico señalando el hecho para prevenir cualquier futura acusación de plagio cuando apareciera su propio libro. Lo mismo ocurre con los helicópteros de *Robur el conquistador*: existían en prototipos antes de la publicación de la novela, como el fax que aparece en *París en el siglo XX*, que no es invención de Verne, sino que lo patentó Alexander Bain, un inventor escocés, en 1843.

Pero no es menos cierto que el Nautilus de Verne era más avanzado que el prototipo real, que adelantó en veinte años la primera fotografía submarina (obra de Louis Boutan en 1899); que la red de

³ Debe quedar claro que desde la aparición en 1994 de *París en el siglo XX* (pero escrita en 1863, justo al inicio de los viajes extraordinarios) sabemos que Verne no estaba convencido de que el futuro fuera mejor gracias la ciencia, pero lo cierto es que hasta *Los quinientos millones de la Begún*, sus obras transmiten esta idea.

⁴ *Revue Bleue*, *Revue Rose*, *Revue des deux mondes*, *Cosmos*, *La nature de Tissandier* y *L'astronomie de Flammarion*, entre otras.

telecomunicaciones que predice en *París en el siglo XX* se parece mucho a internet; que predice la guerra de las máquinas y el misil teledirigido de *Ante la bandera*, y que el viaje a la Luna que Verne imaginó y el que ocurrió cien años después coinciden en muchos aspectos: lo haría un proyectil tripulado (y acierta en que lo sería por tres hombres), que el lugar de despegue estaría en algún lugar de Florida —el cabo Cañaveral— y que el de aterrizaje sería algún lugar del océano Pacífico. También anticipa algunas mediciones: describe que la nave debería estar protegida con paredes de aluminio de veinte centímetros, y las del Apolo 11 tenían treinta. Describe los efectos de la falta de gravedad en el cuerpo humano, o que la misión costaría, según sus cálculos, alrededor de 12 millones de dólares, y costó 14.

De todos modos, por si esto fuera poco, Verne aborda en sus primeras novelas hitos que no se han intentado nunca: un viaje al centro de la Tierra y un viaje a la Luna, que si bien tienen antecedentes literarios (en 1741, Ludvig Holberg en su *Viaje al mundo subterráneo* introduciría a un viajero al centro de la tierra, con un planeta con su centro hueco, y son varios los viajes a la Luna), nunca se habían narrado como lo haría Verne.

Por una parte Jules Verne es un continuador, un actualizador de la odisea como estructura literaria, y por otra es el verdadero inventor, creador de la aventura de anticipación, en la que el elemento más novedoso e importante es la presencia de la ciencia como factor de progreso. Verne actualiza la epopeya clásica y sobre ella crea el género en el que es más reconocible y famoso: la novela científica o de anticipación. La ciencia y el viaje son, junto con el héroe, los elementos principales. Podemos llamarlos odiseas científicas, porque en realidad son aventuras que giran alrededor de un viaje en el que la ciencia y/o la tecnología juegan un papel principal, puesto que el protagonista es un científico que, como Ulises, supera los obstáculos gracias a su inteligencia y a sus conocimientos científico-tecnológicos.

Pero lo más trascendente es la aparición del nuevo héroe épico: el científico, que emprende un viaje, acompañado de algún artilugio o máquina, alrededor del cual gira la trama, que puede contener alguna teoría científica o técnica.

Sus personajes son auténticos exploradores y descubridores. Son hombres buenos, generosos y solidarios. Las sorprendentes máquinas que aparecen en estas novelas no amenazan al hombre ni a la Naturaleza, sino que la mejoran. Son artefactos inocentes que facilitan al hombre sus

actividades, haciéndole más cómoda su existencia. En definitiva, es un canto al progreso y al futuro de felicidad del hombre.

En este sentido, muchas de las novelas de este género están dentro de la categoría de «novelas iniciáticas». En ellas, un determinado personaje, o personajes, incluido el propio lector, se inicia en los secretos hasta desvelar su significado. Es el viaje de la ignorancia hasta la sabiduría, que se consigue gracias a la compañía y magisterio del científico, que conjuntamente atraviesan y superan una serie de pruebas: el abismo, la sed, la pérdida..., que les transforman, especialmente a los jóvenes, tanto lectores como protagonistas. No nos vamos a detener en esto, piensen en cualquier novela y tendrán un protagonista científico o relacionado con la ciencia: el doctor Samuel Ferguson en *Cinco semanas en globo*, el profesor de Geología Otto Lidenbrock en *Viaje al centro de la Tierra*, el biólogo Pierre Aronnax y el mismo Nemo en *20.000 leguas de viaje submarino*, el ingeniero norteamericano Cyrus Smith en *La isla misteriosa...*

El nuevo héroe de la odisea moderna es un científico. Pero tenemos que darnos cuenta además de otra cosa: es la primera vez que el héroe es sistemáticamente un científico.

2. DEL TERROR A LA CIENCIA FICCIÓN

Se ha señalado acertadamente que Conan Doyle impulsa el género policiaco y crea su gran mito, Sherlock Holmes, alrededor de la ciencia. Auguste Dupin, el detective creado por Edgar Allan Poe, era un personaje extremadamente inteligente, que resolvía los casos gracias al método deductivo, a la razón y a la lógica, lo que es coherente con la época positivista en la que se crea. Sherlock Holmes, hijo también de su tiempo, añade a esas cualidades la utilización de la ciencia, el nuevo dios. Sherlock Holmes es un empirista, un detective que solo trabaja con pruebas y cuyo método es científico. Pues bien, la aparición en el género policiaco del científico y el empleo de la ciencia en la resolución del caso se produce en *Estudio en escarlata*, que es de 1887 y *El mundo perdido* de 1912, donde Conan Doyle también introduce un héroe científico que nos va explicando todos los detalles a lo largo de la aventura, y además es garante de la verosimilitud. Jules Verne lo hace desde 1863. Casi veinticinco años antes que Conan Doyle, casi veinticinco años antes que el mítico Sherlock Holmes.

Antes lo había hecho Poe, una de las grandes influencias del francés. Después de la obra de Homero, la mayor deuda literaria de Verne es con el escritor de Baltimore. Jules Verne solo dedicó un ensayo a un escritor: E. A. Poe. El ensayo, publicado originalmente en 1864 en la revista *Musée des familles*, se titula “Edgar Allan Poe y sus obras”. Gracias a las traducciones de Charles Baudelaire, el joven Jules Verne leyó al genial norteamericano, que dejó huella en su obra. Veamos:

— En *Tres domingos por semana*, Poe plantea cómo es posible ganar un día, o perderlo, en función de si la vuelta al mundo se realiza en dirección este o en dirección oeste, cosa que probablemente tiene en cuenta Verne en la resolución de *La vuelta al mundo en ochenta días*.

— *La esfinge de los hielos*, de Verne, bien pudiera considerarse la segunda parte de la historia que Poe tituló *El relato de Arthur Gordon Pym* (1838), que tiene un final inconcluso. Verne decidió explicar este hecho escribiendo la continuación de este libro. El resultado de su trabajo fue la novela *La esfinge de los hielos* (1897).

— De *El escarabajo de oro* de Poe, Verne toma el gusto por los enigmas, las claves numéricas y los acertijos, que utilizará en numerosas ocasiones en sus novelas. Las obras del francés se diseñan como un viaje de iniciación en el que los héroes deberán superar diferentes pruebas para, describiendo un círculo que habrá de conducirlos al origen, regresar transformados. Esos viajes de iniciación, a menudo, comienzan con un acertijo, una clave que descifrar. Encontramos magníficos ejemplos en *Los hijos del capitán Grant* y el mensaje escrito en tres idiomas introducido en una botella, al cual la acción del mar ha borrado fragmentos que lo hacen ilegible. O la famosa clave cifrada a la que se enfrentarán los personajes de *La Jangada*, o el texto en caracteres rúnicos que se menciona en *Viaje al centro de la tierra*.

En *El escarabajo de oro*, además, Poe nos presenta a un entomólogo y su criado negro como protagonistas. El científico y su criado es pareja muy habitual también en Verne. Pero Poe no fecha exactamente sus relatos: mantiene la imprecisión en dieciocho.

— *La incomparable aventura de un tal Hans Pfall* de Poe es un viaje a la Luna en un globo gracias a una mezcla de gases que no se

explica, y que sirve a Verne, además de para sus viajes en globo y a la Luna, para darse cuenta de lo importante que es la verosimilitud. Verne se lamenta de ese déficit en Poe:

Prefiero la historia titulada *La incomparable aventura de un tal Hans Pfaall*, de la cual les hablaré más extensamente. Pero, me apresuraré en decirles que, allí también, son transgredidas intrépidamente las leyes más elementales de la Física y la Mecánica; esto siempre me ha parecido extraño de parte de Poe, que, con algunas invenciones, hubiera podido hacer su relato más creíble.⁵

Verne está pensando en un nuevo género: la ciencia ficción. La gran aportación de Verne es que siempre sostiene su imaginación sobre una base científica sólida que concede a sus narraciones un altísimo grado de verosimilitud. Jules Verne es un autor de literatura fantástica. Y de literatura realista, porque, por ejemplo *La vuelta al mundo en 80 días*, *Cinco semanas en globo* o *Miguel Strogoff* son perfectamente factibles en la época. Decir que escribe principalmente literatura fantástica no es mucho decir. Lo importante (además de su carácter anticipador, que luego veremos) es que no crea su ficción fantástica a partir del terror, que era lo normal hasta su irrupción en la literatura, sino de la invención de acciones, objetos, personas... que ni existen en nuestra realidad ni pueden existir, pero él nos hace creer que pueden existir. Es decir, Verne se hace mundialmente famoso por escribir lo que exactamente deberíamos denominar ficción no mimética verosímil. Aquí hay dos cosas importantes que vamos a separar: primero, el hecho de que Verne no basa su literatura fantástica en el terror; después, que fundamenta su ficción fantástica en la verosimilitud.

2. EL LÍMITE DE LA IMAGINACIÓN: LA VEROSIMILITUD

Jules Verne escribe en pleno siglo de oro de la literatura fantástica, el XIX, cuando Poe, Gogol, Hofmann, Maturín, Hawthorne, Merimée,

⁵ “Edgar Allan Poe y sus obras”, artículo escrito en cuatro capítulos. Fue publicado en *Musée des familles*, en abril de 1864, volumen 31, número 7, páginas 193-208. La primera edición en formato de libro fue publicada por Rencontre en Lausana, Suiza en 1971 (http://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=6977_6685_1_1_6977 <http://jv.gilead.org.il/perez/Textos/EPoe/III.htm>, <http://www.blogodisea.com/wp-content/uploads/2010/08/julio-verne-edgar-poe-y-sus-obra.pdf> [enlaces activos el 15 de enero de 2018]).

Maupassant y Bécquer crean sus obras maestras. Y la concepción que se tenía en el siglo XIX de lo fantástico estaba asociada al terror. Así, Louis Vax considera el miedo como el factor característico de lo que se ha llamado “género fantástico”, y afirma que el arte fantástico introduce obligatoriamente terrores imaginarios en el seno del mundo real (Vax, 1965: 6).⁶ De la misma opinión es H. P. Lovecraft, para quien

la atmósfera es lo más importante, pues el criterio definitivo de la autenticidad de lo fantástico no es la estructura de la intriga, sino la creación de una impresión específica (...). Por este motivo debemos juzgar el cuento fantástico no tanto por las intenciones del autor y los mecanismos de la intriga, como en función de la intensidad emocional que provoca. (...) Un cuento es fantástico simplemente si el lector experimenta profundamente una sensación de temor y de terror, la presencia de mundos y de fuerzas insólitas (Lovecraft, 1985: 16).

Según este criterio, toda la literatura fantástica se caracteriza por el horror que provoca en el lector, dejando fuera de este tipo de literatura un amplio repertorio de obras que, transgrediendo las leyes del mundo empírico, no provocan, ni lo persiguen, el miedo del lector.

El mismo criterio manejan Roger Caillois y Peter Penzoldt, que distinguen lo fantástico de lo maravilloso. Ambos tienen una concepción terrorífica de lo fantástico, en la que hay irrupción de lo sobrenatural en el mundo real (Callois, 1965, 1967, 1974), intrusión del misterio en la vida cotidiana (Castex, 1951). Vemos, pues, que ni Vax, ni Lovecraft, ni Caillois ni Penzoldt consideran fantástico aquello que no es capaz de generar miedo u horror. Para estos autores existen tres niveles distintos: lo maravilloso, lo fantástico y lo real, conceptos que intenta explicar Roger Caillois.

El universo de “lo maravilloso” está naturalmente poblado de dragones, de unicornios y de hadas; los milagros y las metamorfosis son allí continuos; la varita mágica, de uso corriente; los talismanes, los

⁶ No es el objetivo de este trabajo discutir el estatuto de lo fantástico. Para estas cuestiones es imprescindible la obra de David Roas (2001, 2011), Roas y García (2013), el Grupo de Estudios sobre lo Fantástico (GEF) y *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*. Puede verse también Campra (2008), Cesarini (1999), Bellemin-Nöel. (2001) y Rodríguez Pequeño (2008). Lo que se pretende destacar es el nuevo camino fantástico que sigue Jules Verne, separándose deliberadamente del que sigue, por ejemplo, su admirado Edgard A. Poe.

genios, los elfos, los animales agradecidos abundan; las madrinas, en el acto, colman los deseos de las huérfanas meritorias...

En “lo fantástico”, al contrario, lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigo se vuelve allí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables. Es lo imposible, sobreviniendo de improviso en un mundo de donde lo imposible está desterrado por definición (Caillois, 1970: 11). Y propone como distintivo de lo fantástico “la impresión de extrañeza irreductible”. Caillois introduce un criterio nuevo, la ruptura del orden natural del mundo, que se produce en lo fantástico y no en lo maravilloso, donde “el espanto que proviene de la violación de las leyes naturales no tiene ningún lugar” (Caillois, 1970: 21, 30).

Estamos, por tanto, ante lo fantástico como el tipo de literatura que produce terror a partir de la irrupción insólita de lo sobrenatural en el mundo cotidiano. Frente a lo fantástico se sitúa el universo maravilloso, un mundo sin rupturas, sin confrontaciones siquiera, un mundo en el que sus componentes no causan ningún miedo, únicamente sorpresa amable, que además concluye felizmente (Risco, 1993: 85).

Las definiciones de lo fantástico en la época de Verne se basan, unas, en la capacidad de producir miedo en el lector; otras, en ese mismo temor, pero producido por la ruptura, por la transgresión de las leyes del mundo real efectivo.

Tzvetan Todorov (1972: 46), recientemente fallecido, en el libro más influyente sobre lo fantástico, afirma que “si la sensación de temor debe encontrarse en el lector, habría que deducir (...) que el género de una obra depende de la sangre fría de su lector”. Tampoco sirve buscar la sensación de miedo en los personajes. Por un lado, los cuentos de hadas —a los que estos autores, por considerarlos maravillosos, oponen lo fantástico— pueden ser historias de terror (los *Cuentos* de Perrault, por ejemplo); por otra parte, hay relatos fantásticos en los que el terror está totalmente ausente. Tampoco Jacqueline Held (1987: 14) considera en absoluto que lo fantástico sea sinónimo de angustioso, y asegura que el relato de angustia y de horror no constituye sino una de las formas posibles de lo fantástico literario. De este criterio participa también Harry Belevan (1976: 79), pues, según él, considerar el miedo lo definitorio de lo fantástico “equivale a confundir un síntoma cualquiera con el suceso del cual es sólo un indicio”. En mi opinión, el temor se relaciona a menudo con lo fantástico, pero no es una condición necesaria, como ya

dijera Todorov (1972: 47); el miedo y lo fantástico pueden coincidir, manifestarse simultáneamente, pero no de modo necesario, nunca en una relación de dependencia, pues ni lo fantástico siempre provoca miedo ni el miedo produce lo fantástico. La literatura de terror no es más que uno de los diversos géneros de la literatura fantástica, y no exclusivamente de esta, pues podemos encontrar obras de terror realistas.

Todorov define lo fantástico como la vacilación ante lo irracional: “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (Todorov, 1972: 34).

La vacilación de la que habla Todorov es en principio del personaje, pero más adelante retoma este aspecto y asegura que lo fantástico implica una integración del lector con el mundo de los personajes (Todorov, 1972: 41). La incertidumbre no afecta solo al personaje, sino también, y principalmente, al lector, que sufre como el personaje. Lo fantástico es un momento, pues en cuanto la incertidumbre se resuelve tenemos otro género: lo extraño o lo maravilloso, dependiendo de si nuestras leyes explican o no el fenómeno que produce esa vacilación.

Esta concepción ha sido también muy criticada, pero no es este el momento para hacerlo (igual de subjetivo es basar lo fantástico en el temor que hacerlo en la vacilación del lector). Simplemente me interesa poner de manifiesto lo novedoso que resulta la forma en la que Jules Verne hace literatura fantástica: crear una literatura no mimética basada en la fascinación de lo imaginado, en la presentación de viajes y artefactos extraños, ajenos, maravillosos..., fijando su efecto en la educación, en el asombro, en la curiosidad. Lo imaginable imposible, podríamos decir. Pero es que, además, los presenta como posibles, no en el futuro, sino en el presente de sus lectores. Esto sí que es distintivo de Jules Verne.

La otra gran característica de la obra de Verne es que su literatura fantástica pretende crear efecto de realidad, es verosímil. Sin duda Verne es un genio de la literatura fantástica, porque presenta historias que (todavía) no pueden suceder, máquinas que (todavía) no pueden existir. Es, digámoslo así, el segundo grado de la imaginación. Uno puede imaginar cosas que no existen pero podrían hacerlo: Ana Ozores, por ejemplo. O Lázaro de Tormes. Y uno puede imaginar personas o cosas que no existen y que además no pueden existir: un hombre que vuela, otro que se hace invisible, una capa que lo consigue... Superman o Harry Potter o Hogwarts... pero no solo.

En el caso de Jules Verne hay que detenerse otro poco: él crea un submarino, una nave aérea, un viaje espacial que en su época no existen, pero ahora sí. Por eso decimos que se anticipa a su tiempo. Pero cuando él escribe *Viaje a la Luna*, ese viaje no se puede hacer, así que es literatura fantástica. Hay que tener en cuenta el contexto de producción, lógicamente. A lo mejor dentro de unos siglos podemos viajar en el tiempo, pero eso no quiere decir que las obras pasadas y presentes en las que se describe un viaje en el tiempo sean realistas. Lo serán aquellas obras que lo describan y sean escritas cuando sea posible. Pero *La máquina del tiempo* de H. G. Wells, de 1895, seguirá siendo fantástica.

Antes de Jules Verne la literatura fantástica era de terror. Y antes de Jules Verne la literatura fantástica era mayoritariamente inverosímil. Incluso hoy día la mayoría de los críticos o teóricos creen que la literatura realista es verosímil, y la fantástica, inverosímil. Realmente, la literatura mimética es naturalmente verosímil, pues está construida a semejanza de nuestro mundo. La literatura no mimética, por motivo contrario, no lo es de forma natural, pues presenta acciones, seres, máquinas... que transgreden nuestro mundo. Que no existen ni pueden existir. Pero en estos casos podemos encontrarnos con varias posibilidades:

El autor cuida exclusivamente la verosimilitud interna, la coherencia artística, ya que puede provocar el efecto que pretende en el lector sin que los hechos que narra parezcan posibles, dables.

El autor tiene como objetivo principal la creación de un efecto de realidad que quiere transmitir al lector, para lo que tiene que esforzarse por hacer que lo que su obra tiene de imposible resulte creíble. Esto lo había intentado Mary Shelley con su *Frankenstein*, donde, a través de una especie de confesión, quiere que creamos que ha creado vida a partir de la materia inerte. El cómo no nos lo revela porque sería fatal para nosotros y, aunque consigue crear terror, la verosimilitud queda en entredicho, aunque no es desdeñable como motivo de la trama el principio científico según el cual se puede crear vida a partir de la materia muerta.

Verne, que construye su obra a partir de la creación imaginativa, la ficción y, en muchos casos, no mimética, encuentra la solución que no hallaron ni Swift ni Poe: la narración fantástica verosímil. Se ha dicho muchas veces que la literatura de Verne se caracteriza por la imaginación, por una imaginación sin límites. Pero no es cierto. La

imaginación de Verne tiene un límite que él mismo se impuso: la verosimilitud.

La misión de Verne y de Hetzel no podría cumplirse sin que los viajes extraordinarios, las máquinas, los científicos resultaran creíbles. Por eso le decepciona el Poe de *La incomparable aventura de un tal Hans Pfaall*. Por eso sitúa las acciones de todas sus novelas de este género en el tiempo de los lectores, en las ciudades de los lectores, con personajes cotidianos, familiares, reales. Es indudable que no todos son Phileas Fogg ni Nemo, ni geógrafos ni ingenieros, pero incluso estos personajes son muy humanos, con sus defectos, deseos, odios y debilidades. El sabio es enclenque o gordo, manco o cojo, miope o cegato. También corresponde esta imperfección a la posibilidad de incurrir en el error, puesto que el científico se equivoca en el cálculo, o yerra una y otra vez las hipótesis.

También incorpora Verne a un personaje que será los ojos y la mente del lector, que hace el viaje forzado o sin demasiado convencimiento, escéptico en cualquier caso: un criado en *20.000 leguas de viaje submarino*, en *Cinco semanas en globo* y en *La vuelta al mundo en 80 días*, el sobrino en el *Viaje al centro de la Tierra*, los prisioneros de *La isla misteriosa*, con su esclavo negro y todo, y el capitán Nichols en *De la Tierra a la Luna* y en *Alrededor de la Luna*. Podríamos añadir al criado negro y al presidente del Weldon Institute en *Robur el conquistador...*). Estos personajes son el trasunto del lector, que va experimentando el viaje de la incredulidad a la verosimilitud por medio de la admiración. Es el personaje que no sabe nada (como el lector) y que va aprendiendo a lo largo de la aventura y a partir de las explicaciones de los otros personajes (los científicos).

Las odiseas de Verne suceden en el presente de los lectores. El motivo de que la acción de la mayoría de las novelas suceda en el mismo año que se publican tiene un doble propósito: admirar y hacer que el espectador lo viva como algo real, posible al menos. Quiere resultar verosímil, motivo por el que los narradores de muchas de sus obras participan, con diferentes grados de protagonismo, de la historia que cuentan, ofreciendo al lector un alto grado de credibilidad.

Verne siempre habla de nuestro mundo, del mundo actual, del suyo y del lector (salvo en las distopías), aunque se refiera al Polo, al desconocido África central, al centro de la Tierra o al fondo marino. Es nuestro mundo y así lo transmite, ofreciendo precisamente la fascinación por la exploración, por el descubrimiento. No olvidemos que el siglo XIX

es el siglo en el que el hombre descubre las leyes de la Naturaleza y la domina y también en el que se explora y se conquista la Tierra, el descubrimiento de todas sus zonas. A eso, el genio de Verne añade un viaje a la Luna, centrado en las condiciones y necesidades del viaje y no en la exploración del satélite, que lógicamente no se produce, pues con seguridad atentaría contra su propósito. Verne persigue la verosimilitud y utiliza todas estas cosas para crear ese efecto de realidad, para suspender la incredulidad. Y además tiene un arma secreta: la ciencia.

Verne comienza siempre sus obras con la justificación de la plausibilidad de la aventura en la que nos va a embarcar, y da una serie de datos y argumentos científicos que lo sustentan. Por ejemplo, en las primeras páginas de *De la Tierra a la Luna* se defiende científicamente la posibilidad de hacer que un proyectil llegue a la Luna. Se relata una carta que responde una serie de preguntas que el presidente del Gun-Club en Baltimore ha hecho al presidente del Observatorio de Cambridge:

Las preguntas que se le dirigen son:

- 1^a ¿Es posible enviar un proyectil a la Luna?
- 2^a ¿Cuál es la distancia exacta que separa a la Tierra de su satélite?
- 3^a ¿Cuál será la duración del viaje del proyectil, dándole una velocidad inicial suficiente y, por consiguiente, en qué momento preciso deberá dispararse para que encuentre a la Luna en un punto determinado?
- 4^a ¿En qué momento preciso se presentará la Luna en la posición más favorable para que el proyectil la alcance?
- 5^a ¿A qué punto del cielo se deberá apuntar el cañón destinado a lanzar el proyectil?
- 6^a ¿Qué sitio ocupará la Luna en el cielo en el momento de disparar el proyectil?

Y el presidente del Observatorio envía respuesta a todas las preguntas, sosteniendo científicamente que el proyectil puede alcanzar la Luna. Siguen muchos más datos del satélite, de principios astrofísicos, físicos, astrológicos, mecánicos... que lo refuerzan.

Y lo importante es que la gente lo creyó, aunque entonces era imposible (el despegue del cohete los habría matado a todos). Porque hablamos de verosimilitud, y no de verdad. Incluso podríamos discutir si la realidad no es lo que es y lo que creemos que es. La verosimilitud es

una cuestión que se mueve más en el dominio de la *doxa* (de las creencias) que en el de la *episteme* (el conocimiento científico).

En cualquier caso, como consecuencia de la utilización de la ciencia para hacer verosímil lo fantástico, Verne crea la ciencia ficción (H. G. Wells no escribirá hasta la última década del siglo XIX), definida por la presentación de una historia fantástica en la que lo fantástico o sobrenatural, lo que transgrede las leyes del mundo empírico del autor, está explicado, con intención de hacerlo creíble, por medio de una hipótesis o de un principio científico. Efectivamente, la ciencia ficción trata de situaciones que normalmente no se dan, pero que se presentan como reales por acción de la ciencia, que precisamente tiene la misión de que esa fantasía parezca realizable, posible, verosímil.

De la Tierra a la Luna, *Alrededor de la Luna*, *20.000 leguas, Robur el conquistador* y muchas otras son sin duda obras de ciencia ficción, y la importancia de Verne en el género es indudable.

3. EL NACIMIENTO DE LA DISTOPÍA

Pero Verne no solo crea la ciencia ficción. Crea otro género, que puede ser ciencia ficción o no: la distopía, narración que presenta una sociedad futura indeseable, que según Raymond Williams (1979: 52 y ss.) puede ser de cuatro tipos (surge de las dos variantes: la positiva y la negativa, que dan lugar a utopías y distopías):

1. *El paraíso y el infierno*, en los cuales se describe un tipo de vida más feliz o infeliz existente en otro lugar. Puede ser CF si se llega a él por medio de un viaje en el tiempo, por ejemplo.

2. *El mundo externamente alterado*, en el cual un nuevo tipo de vida se hace posible por un acontecimiento natural no buscado. Puede dar lugar a un mundo mejor o a un mundo peor.

3. *La transformación deseada*, en el cual se logra un nuevo tipo de vida, mejor o peor, mediante el esfuerzo humano.

4. *La transformación tecnológica*, en el cual un descubrimiento técnico hace posible un nuevo tipo de vida, también mejor o peor.

Estos tipos pueden o no estar relacionados con la ciencia ficción, dependiendo de si esta es la que ocasiona la transformación o permite llegar a ese nuevo lugar (viajes en el tiempo, en el espacio o avances científicos que crean una nueva sociedad). Jules Verne, preocupado por

la ciencia, no se centra tanto en los tipos del paraíso y del infierno y se centra en la transformación tecnológica, con más éxito comercial en las utopías que en las distopías.

De las utopías sobresale *Utopía* de Thomas More, de 1516, en la que Inglaterra es recreada con un modelo socio político ideal. Presenta un país más justo y feliz, con igualdad social y desinterés por los valores materiales. Temporalmente está situada en un presente alterno, y espacialmente en las antípodas. En esencia coincide con la *República* de Platón: la búsqueda del estado perfecto, la búsqueda de la justicia. Como *La ciudad del Sol* de Tommaso Campanella y *Nueva Atlántida* de Francis Bacon, es una obra fantástica e inverosímil. Jules Verne aporta a este género *La isla misteriosa* (1875) una utopía parcial gracias a la ciencia. Indudablemente la utopía como género es muy antigua.

Pero Verne es importante en el género distópico, en el que no tuvo tanto éxito de público pero en el que es verdaderamente original, puesto que es ni más ni menos que el primero, con *París en el siglo XX* (1863, la primera de la historia aunque se publique en 1994) y *Los quinientos millones de la Begún* (1879), inaugurando una nueva forma de literatura y de crítica social a la que seguirán obras como *Nosotros* de Evgeny Zamiatin (1924), *Un mundo feliz* de Aldous Huxley (1932), *1984* de George Orwell (1949), *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (1953) y *El fin de la infancia* de Arthur C. Clark (1953). Lo que subyace en el género distópico desde Jules Verne es la conciencia de los peligros a los que nos lleva la ciencia o la degeneración del comportamiento humano (Williams, 1971; Parrinder, 1977). Muestra principalmente el futuro de la sociedad, deshumanizada, que se ha despersonalizado progresivamente hasta “matar” al hombre, suprimiendo, dirigiendo o fabricando su personalidad. Este género, uno de los más importantes del siglo XX, debe su nacimiento a Jules Verne.

Por si esto fuera poco, desde los años 80 y a partir del *ciberpunk* —subgénero de la ciencia ficción con enfoque distópico producido por alta tecnología (informática y cibernética) y mala calidad de vida, desintegración o degradación social y cultural— surge lo que se llama *steampunk*, un movimiento literario, artístico y sociocultural que se desenvuelve en una ambientación victoriana, donde la tecnología a vapor sigue siendo la predominante. Las obras de temática *steampunk* a menudo muestran tecnologías anacrónicas o invenciones futuristas imaginadas por los visionarios de su época, todas ellas vistas desde la perspectiva victoriana en la cultura, el arte, la moda e incluso la

arquitectura. El *steampunk* se inspira principalmente en los trabajos de H. G. Wells y Jules Verne y del imaginario encontrado en sus obras, por lo que, al igual que el *dieselpunk*, este subgénero se puede englobar dentro del movimiento retrofuturista, el género de las ucronías y la ficción especulativa.

La pionera película checa *Una invención diabólica* (1958), en la que Karel Zeman imagina un mundo imposible basado en las novelas de Jules Verne, de la misma forma que ocurría tres años después en la película *Master of the World* (1961), guionizada por el escritor de ciencia ficción y terror Richard Matheson, la película *Wild Wild West* de 1999 o *La liga de los hombres extraordinarios*, novela gráfica de Alan Moore, son magníficos ejemplos de la influencia que Verne tiene todavía hoy en la literatura, el cine y el arte en general: durante 2008, entre los meses de mayo y junio, Paul St George, escultor y artista multimedia, mostraba en una exposición un vídeo interactivo que conectaba Londres con Brooklyn a través de un enorme telescopio construido con el estilo y perspectiva victoriana. La exhibición sirvió como un excelente pretexto para animar a los entusiastas del movimiento *steampunk* de ambas ciudades a formar parte de un suceso basado en *La vuelta al mundo en 80 días*, de Jules Verne.

CONCLUSIONES

En definitiva, Jules Verne, desde el punto de vista literario, no solo fue un autor importante en el siglo XIX, sino que, por su imaginación y sus propuestas originales, es un autor que todavía hoy hay que tener muy en cuenta como padre de la CF, de la distopía, como renovador de la literatura de aventuras, de la literatura fantástica e incluso como inspirador de movimientos estéticos alternativos. La inclusión de la ciencia en la aventura y el afán de conseguir la credibilidad del lector le ayudan a abrir nuevos caminos en la literatura de aventuras y en la literatura fantástica, siendo responsable en buena medida de la aparición de la ciencia ficción y de la distopía.

BIBLIOGRAFÍA

Belevan, H. (1976), *Teoría de lo fantástico*, Barcelona, Anagrama.

- Bellemin-Nöel, J. (2001), "Notas sobre lo fantástico (Textos de Théophile Gautier)" en Roas, D. (ed.) (2001), *Teorías de lo Fantástico*. Madrid: Arco libros, pp. 107-138.
- Caillois, R. (1965), *Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard.
- Caillois, R. (1967), *Antología del cuento fantástico*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana.
- Caillois, R. (1970), *Imágenes, imágenes (Sobre los poderes de la imaginación)*, Barcelona, Edhsa.
- Caillois, R. (1974), *Obliques*, Paris, Editions Stock.
- Campra, R. (2008), *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Sevilla, Renacimiento.
- Castex, P. G. (1951), *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Editions Corti.
- Ceserani, R. (1999), *Lo fantástico*, Madrid, Visor.
- Held, J. (1987), *Los niños y la literatura fantástica. Función y poder de lo imaginario*, Barcelona, Paidós.
- Lovecraft, H. P. (1985), *El horror en la literatura*, Madrid, Alianza.
- Mayor Origüillés, D. (2004), *Julio Verne*, Madrid, Edimat Libros, 2004.
- Parrinder, P. (1977), *H. G. Wells*, New York, Capricorn Books.
- Risco, M. C. (1993), *Tradición y modernidad en la narrativa fantástica de Prosper Merimée*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.
- Roas, D. (2001), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/libros.
- Roas, D. (2011), *Tras los límites de lo real*, Madrid, Páginas de Espuma.

- Roas, D. y García, P. (2013), *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*, Málaga, e.d.a.
- Rodríguez Pequeño, J. (2008), *Géneros literarios y mundos posibles*, Madrid, Eneida.
- Todorov, T. (1972), *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- Vax, L. (1965), *Arte y literatura fantásticas*, Buenos Aires, Eudeba.
- Williams, R. (1971), *Orwell*, London, Fontana.
- Williams, R. (1979), “Utopia and Science Fiction”, en P. Parrinder (ed.), *Science Fiction. A critical guide*, London and New York, Longman.