

## JULIO VERNE, EN TERRITORIO FANTÁSTICO. ANÁLISIS DE *FRRITT-FLACC*.

ANA ALONSO GARCÍA  
Universidad de Zaragoza  
aalonso@unizar.es

### RESUMEN

La crítica verniana ha explorado en profundidad su obra bajo el prisma de la novela de aventuras y de vulgarización científica, género en el que el autor debía moverse por razones editoriales: su contrato con Hetzel le exigía limitarse al terreno definido por las premisas programáticas de la revista *Magasin d'Éducation et de Récréation*.

Desde esta perspectiva, lo fantástico aleja a Jules Verne de los presupuestos de su obra más divulgada. Sin embargo, resulta interesante acercarse a la producción verniana que no forma parte de los viajes extraordinarios, a ese Verne escritor de relatos cortos que se introdujo por primera vez en territorio fantástico diez años antes de firmar su contrato con Hetzel. Aunque su celebridad como novelista esconde la importancia de sus relatos cortos y cuentos, merece la pena detenerse en el análisis de *Frritt-Flacc*, pequeña obra maestra que nos permite estudiar el dominio que Jules Verne tenía de las técnicas del género fantástico.

PALABRAS CLAVE: Julio Verne; relato breve; relato fantástico.

### RESUME

La critique vernienne a exploré en profondeur l'œuvre de Jules Verne en tant qu'écrivain de romans d'aventures et de vulgarisation scientifique, un genre exigé par son éditeur Hetzel et par les caractéristiques programmatiques du *Magasin d'Éducation*

*et de Récréation*. Ce projet éloignait Verne des intentions et des objectifs du genre fantastique; mais il est très intéressant de se rapprocher de la production vernienne qui reste en marge du cycle des *Voyages extraordinaires*, cet ensemble de contes et de nouvelles où l'écrivain explore le domaine du fantastique, même avant son engagement avec Hetzel. L'analyse de *Frirtt-Flacc*, qui est l'objet de cette étude, permet de cerner sa maîtrise des techniques du genre fantastique.

MOTS-CLEF: Jules Verne; récit bref; récit fantastique.

La crítica verniana ha explorado en profundidad su obra bajo el prisma de la novela de aventuras y de vulgarización científica, género en el que el autor debía moverse por razones editoriales: su contrato con Hetzel le exigía limitarse al terreno definido por las premisas programáticas de la revista *Magasin d'Éducation et de Récréation*<sup>1</sup>. Hablar de lo fantástico en Verne puede, pues, parecer un tanto paradójico, si tenemos en cuenta el punto de partida de sus *Voyages extraordinaires*:

Dans mes romans j'ai toujours fait en sorte d'appuyer mes prétendues inventions sur une base de faits réels, et d'utiliser pour leur mise en œuvre des méthodes et des matériaux qui n'outrepassent pas les limites du savoir-faire et des connaissances techniques contemporaines (...)<sup>2</sup>

Desde esta perspectiva, lo fantástico aleja a Jules Verne de los presupuestos de su obra más divulgada. Sin embargo, resulta interesante acercarse a la producción verniana que no forma parte de los viajes extraordinarios, a ese Verne escritor de relatos cortos que se introdujo por primera vez en territorio fantástico diez años antes de firmar su contrato con Hetzel, quien le forzó a ocultar algunos de los estratos de lo imaginario para primar la orientación de la novela científica<sup>3</sup>. En ellos el escritor hace bascular el marco del género de aventuras hacia otra lógica, la del acontecimiento sobrenatural y extraordinario. Sus cuentos y «nouvelles» nos acercan a un terreno en el que Verne se sintió realmente dueño de su escritura, al estar fuera del dominio tan acotado que le impuso su editor.

Lo cierto es que, como señala Olivier Dumas, «la fécondité du romancier cache l'importance du nouvelliste» (Dumas: 2000, 61). Verne escribió 30 relatos breves, de los cuales 10 antes de su contrato con Hetzel: 5 de ellos fueron publicados en *Le Musée des Familles*<sup>4</sup>, y fueron reeditados y modificados por Hetzel más tarde. Los otros cinco, in-

<sup>1</sup> «Magasin» remite a una obra periódica compuesta de literatura y de ciencia, lo que subraya la intención de Hetzel de acercarse a la tradición didáctica del XVIII. Se trata de una revista bimensual a la que se añade una colección, la «Bibliothèque d'Éducation et de Récréation» que publica en volúmenes novelas, cuentos así como también libros de ciencia y textos escolares.

<sup>2</sup> Simone Vienne señala que esa era la opinión de sus contemporáneos, que reflejó Gautier en un artículo de 1966: «Les voyages de M. Jules Verne [...] offrent la plus rigoureuse possibilité scientifique et les plus osés ne sont que le paradoxe et l'outrance d'une vérité bientôt reconnue» (*Le Moniteur universel*, 16 juillet 1866). Citado por Vienne, (1977: 141-154).

<sup>3</sup> El término «roman scientifique» lo utilizó el propio Verne, «faute d'un meilleur terme», en una entrevista que le hizo Marie Belloc, en 1905. Cit. por Compère (1996: 24).

<sup>4</sup> Se trata de un periódico ilustrado, dirigido por Pitre-Chevalier, que se publicó a partir del 1 de octubre de 1833.

éditos, figuran en el recopilatorio titulado *Hier et Demain*, también manipulado en 1910 por Michel Verne en la publicación póstuma<sup>5</sup>. Volker Dehs, en su introducción a la edición de los *Contes et Nouvelles* de Jules Verne, propone una clasificación de los relatos cortos de Verne en dos periodos: un primer periodo de relatos de juventud, escritos entre 1849 y 1860, entre los que destaca *Maître Zacharius ou l'horloger qui avait perdu son âme* (1854); un segundo periodo que comprende «nouvelles» posteriores a 1860, donde Verne pudo expresarse en un modo que no era el habitual, el modo fantástico (Dehs, 2000: 12). A esta segunda etapa corresponde *Frritt-Flacc*, un relato poco conocido, pero considerado por la crítica verniana como una verdadera obra maestra<sup>6</sup>. Publicado en 1884<sup>7</sup>, se trata de un relato que cierra un itinerario iniciado en 1854 con *Maître Zacharius ou l'horloger qui avait perdu son âme* y que demuestra que, como apuntaba Olivier Dumas, «sous le roman scientifique perdure un courant proprement fantastique –qui va, avec *Maître Zacharius* et *Frritt-Flacc*- jusqu'à la *négation de toute rationalité*» (Dumas: 2000, 206)

Tales propuestas de exploración de lo imaginario que Jules Verne desarrolló en el marco del relato breve permiten ampliar el territorio de la novela de divulgación científica y de anticipación que le consagraron como escritor en su momento. Nuestro estudio pretende analizar cómo maneja Verne algunas de las técnicas del género fantástico en *Frritt-Flacc*, en especial la que concierne la creación de una atmósfera propicia para que la irrupción de lo imposible no resulte artificiosa.

#### UNA SÓLIDA CONSTRUCCIÓN: SIMETRÍAS Y RITMOS EN *FRRITT-FLACC*

Si aceptamos que el relato fantástico se caracteriza por el rigor de su estructura, podemos decir que el texto de Verne responde a tal exigencia. En apenas nueve páginas de extensión, el autor consigue establecer un ritmo interno construido sobre un comienzo abrupto, sin concesiones, que se va consolidando sobre una serie de simetrías formales; progresivamente va creciendo en tensión hasta culminar en un desenlace insólito, hermético y ambiguo, siguiendo las pautas de otros relatos fantásticos que hoy consideramos obras maestras del género.

<sup>5</sup> De ahí la importancia de las recientes ediciones de los *Contes et Nouvelles* de Jules Verne, que permiten al lector acercarse al texto de los relatos en su versión original, sin las omisiones y modificaciones de Hetzel y de Michel Verne. Entre ellas, Jules Verne: *Maître Zacharius* et cinq autres récits merveilleux, París, José Corti (Collection Merveilleux) (Ed.: J. P. Picot) y Jules Verne, *Contes et nouvelles* (Ed. S. Sadaune), Rennes, Ed. Ouest-France, 2000. Esta es la edición utilizada para este trabajo.

<sup>6</sup> Francis Lacassin, aunque opina que Verne rechaza lo fantástico «au profit des démonstrations», elige entre las obras maestras de Verne algunas de vena fantástica: *Frritt-Flacc*, *Maître Zacharius*, *Un drame dans les airs*, *Le Docteur Ox*. (Lacassin, 1966: 78).

<sup>7</sup> El texto de *Frritt-Flacc* fue modificado varias veces: la primera modificación la llevo a cabo el propio Jules Verne para publicarlo en *Le Figaro illustré* (diciembre 1884). Luego el texto vuelve a sufrir cambios por parte de Verne y de Hetzel; pero, antes de su aparición el *Magasin d'Éducation et de Récréation*, muere Hetzel, de modo que Verne puede devolver el texto a su estado original y se publica en el número correspondiente al 1º diciembre 1886, aunque con erratas. El relato será incluido ese mismo año en el recopilatorio *Un billet de loterie, suivi de Frritt-Flacc*, con tres ilustraciones de George Roux.

A pesar de la brevedad del texto, Verne elige una presentación tipográfica en siete capítulos, donde condensa las diferentes fases de las narración, que esquemáticamente podrían representarse así:

- I. Localización. La ciudad de Luktrop.
- II. Situación inicial.
- III. Perfil del protagonista, el doctor Trifulgas.
- IV. Repetición de la situación inicial con variantes. El trato.
- V. El desplazamiento de la ciudad a la landa. Los malos augurios.
- VI. Fin de trayecto. El enfrentamiento a lo insólito: el encuentro con el doble.
- VII. A modo de epílogo. El desenlace.

Este esquema muestra la decisión de Verne de organizar su relato sin concesiones a la digresión, a la acumulación de hechos o de personajes o a la dispersión temporal y espacial. La densidad de los contenidos se corresponde con la consistencia de la estructura de la narración, lo que le permite conseguir una cierta intensidad dramática.

Uno de los elementos utilizados para enfatizar la arquitectura narrativa del texto es el ruido. Los sonidos supuestamente onomatopéyicos<sup>8</sup> que forman el título («frritt-flacc») ocupan el incipit del relato y situán al lector en un escenario de viento («Frritt! ...c'est le vent qui se déchaîne») y de lluvia torrencial («Flacc ...c'est la pluie qui tombe à torrents» (149)<sup>9</sup>) que se mantiene hasta el final como elemento estructurante y cuya recurrencia contribuye a marcar el ritmo del texto: ambas palabras aparecen en ocho ocasiones, a modo de estribillo<sup>10</sup>, en lugares estratégicos del texto, como el *incipit* o el desenlace tras el acontecimiento insólito.

A estos sonidos del viento y de la lluvia que estructuran el relato hay que añadir otros ruidos que funcionan como marcadores de la progresión de la intriga y como acentos en la construcción de una atmósfera inquietante. Así, se alude al sonido de las campanas del campanario de Sainte-Philfilène «que l'ouragan met quelquefois en branle» (150). Otro vocablo onomatopéyico («Froc») introduce el sonido del llamador de la puerta de la casa del doctor Trifulgas; se trata de un ruido recurrente cuya intensidad aumenta conforme avanza la acción: el primer «froc» corresponde al «coup discret» del personaje de la hija del «craquelinier» en un intento de solicitar ayuda para su padre enfermo. El segundo golpe del «marteau de fer», producido al llamar a la misma puerta la esposa del enfermo, es ya más fuerte y se ve intensificado por el ruido de la ventana al cerrarse. En el tercer intento, protagonizado por la madre del craquelinier, la fuerza aumenta, de ahí la triple repetición del sonido: «Froc!... froc!... froc...!», arropado por el del viento y el de la lluvia: «À la rafale se sont joints, cette fois, trois coups de marteau, frappés d'une main plus décidée» (152), y seguidos del ruido de la ventana al cerrarse. A la acción de llamar a la puerta que realizan los que demandan ayuda, le sigue la de cerrar la ventana, gesto del

<sup>8</sup> Como señala François Raymond, «en ce titre singulier, les consonnes se redoublent sans autre justification que leur propre dédoublement tandis que les F se répètent, associant le vent et la pluie par un trait d'union» (Raymond: 1978, 157)

<sup>9</sup> En adelante, los números que figuran entre paréntesis corresponden a las páginas de la edición de Jules Verne, *Contes et nouvelles*, Rennes, Éditions Ouest-France, 2000.

<sup>10</sup> La crítica verniana se ha detenido también en la importancia de la musicalidad en la obra del autor Sobre el tema, vid. Daniel Compère, «Structures musicales et romanesques», in *Le musicien picard*, nº 23, 1979.

doctor Trifulgas que implica la negación de dicha ayuda. El autor enfatiza así el carácter iterativo del ruido mediante el procedimiento de la repetición con variantes de las mismas fórmulas: «Et la fenêtre se referma» (152), y «Et la fenêtre de se refermer» (153).

Otro de los ruidos persistentes y cargados de significado es el proferido por el perro del médico, que acompaña a los personajes desde el inicio hasta el desenlace. Desde su primera manifestación, el ladrido del perro, del que más tarde sabremos su nombre –Hurzof–, corresponde al de un animal salvaje, más cercano al lobo indomable que al can domesticado:

Au froc a répondu un de ces aboiements sauvages, dans lesquels il y a du hurlement –ce qui serait l’aboiement d’un loup (150).

Ah ! quel cri, auquel répond, en dehors un sinistre aboiement du chien (156).

Al acompañar a los personajes en su desplazamiento, su ladrido instaura un ritmo casi musical en el relato: «Le chien Hurzof, dehors, hurle, se taisant par intervalles, comme les chantres, entre les versets d’un psaume des Quarante-Heures» (155). Y este sonido, a modo de eco del estertor final del moribundo, permanecerá con los habitantes de la región tras la muerte del doctor Trifulgas: «Quant au vieux Hurzof, on dit que, depuis ce jour, il court la lande, avec sa lanterne rallumée, hurlant au chien perdu» (157). Sus aullidos entran pues a formar parte de la reserva de supersticiones y leyendas del país.

Finalmente, Verne explota otro sonido significativo, el del volcán Vanglor, situado cerca de la ciudad, que emite ruidos constantes por la noche al vomitar lava: «Le volcan n’est pas loin –le Vanglor. Pendant le jour, la poussée intérieure s’épanche sous forme de vapeurs sulfurées. Pendant la nuit, de minute en minute, gros vomissement de flammes» (149). Se muestra cada vez más violento, con detonaciones repentinas que acentúan la sensación de amenaza: «Tout à coup le Vanglor détone, secoué jusque dans les contreforts de sa base. Une gerbe de flammes fuligineuses monte jusqu’au zénith, trouant les nuages» (154).

Otros elementos de la naturaleza ofrecen sus sonidos en el relato verniano, aunque de modo más sutil: el crepitar del agua del mar («Elle brasille en s’écrotant à la ligne phosphorescente du ressac...» [154]), el chasquido de juncos y enebros («... avec un cliquéti de baïonnettes» [154]). Verne consigue de este modo aumentar el dramatismo del relato mediante los ruidos. El propio título del cuento remite a sonidos que están presentes en la narración para enfatizar lo misterioso y lo siniestro de la situación: el ruido del viento, el ruido de la lluvia, el ruido de ventanas y puertas cerradas con violencia, el ruido de martillo del llamador, el ruido del mar embravecido, el ruido del choque de árboles y juncos, el grito de pánico del doctor, el estertor agónico de su doble, ... El tratamiento del ruido es, pues, uno de los recursos del autor que confieren unidad al relato y que, asociado a otros referentes espaciales, juegan un papel importante en la configuración de una atmósfera propicia a la manifestación sobrenatural.

#### UNA ATMÓSFERA ABIERTA A LO IMPOSIBLE

Dos son los elementos esenciales en la creación de esta atmósfera apta para acoger lo insólito; las fuerzas naturales y el emplazamiento espacial de la acción.

Sabido es que Verne explota al máximo los elementos naturales en las novelas que componen los *Voyages extraordinaires*; la presencia de una naturaleza sosegada o, por el contrario, enfurecida, es una constante en las intrigas de sus relatos que se centran con frecuencia en la exploración geográfica de territorios desconocidos<sup>11</sup>. En *Frritt-Flacc*, Verne recurre a la energía surgida de lo que Jean Perrot denomina «l'instabilité élémentaire» (Perrot: 1988,35), rasgo que, por otra parte, encontramos en los textos románticos. Todo el relato está enmarcado en unas condiciones climáticas extremas de viento y de lluvia que los dos vocablos del título intentan condensar: «Frritt!... c'est le vent qui se déchaine. Flacc!... c'est la pluie qui tombe à torrents» (149)

El léxico remite a la virulencia de unas fuerzas naturales que rugen, estallan, corren en el paisaje:

Cette rafale mugissante courbe les arbres de la côte volsinienne et va se briser contre le flanc des montagnes de Crimma. Le long du litoral, de hautes roches sont incessamment rongées par les lames de cette vaste mer de la Mégalocride (149).

El personaje central, el doctor Trifulgas, sufre en su trayecto el acoso del temporal: «Au milieu des Fritts (*sic*) sifflants, des Flaccs crépitant dans le brouhaha de la tourmente, le docteur Trifulgas marche à pas pressés» (155). Podría hablarse, como apuntaba Jean Perrot, de una unión retórica del elemento natural y del personaje (Perrot: 1988, 36). Al huracán y a la borrasca se añade la presencia amenazadora del volcán que se halla no lejos del pueblo, el Vanglor, que escupe su lava al rojo vivo sobre las calles e impregna la ciudad de vapores sulfurosos.

Verne recurre a una meteorología adversa para poner de relieve la vulnerabilidad de los personajes ante la furia de los elementos<sup>12</sup>. De modo que el autor sitúa los acontecimientos que relata en el terreno de lo excesivo y de lo desmesurado, terreno que le interesa para crear un clima inhóspito y abierto a percepciones anómalas. Por eso el marco de la acción es la noche oscura: «Pas d'autre lumière que la lanterne du chien Hurzof, vague, vacillante» (154); «plus qu'un point lumineux, à une demi-kertse» (155). Así, en la completa oscuridad o «dans la lumière vague» (155), pueden confundirse las llamas del volcán con «grandes silhouettes falotes», incluso con «âmes du monde souterrain, qui se volatissent en sortant» (154). El ojo asimila el color «blanc livide» del mar con un blanco de duelo y muerte; el agua espumante de las olas en la orilla puede metamorfosearse en luciérnagas sobre la arena: «Elle brasille en s'écrotant à la ligne phosphorescente du resac, qui semble verser des vers luisants sur la grève» (154). Se trata de visiones transfiguradoras de un paisaje nocturno y desolado que presagian el enfrentamiento con lo insólito.

El segundo elemento con el que juega Verne para la construcción de ese clima específico del relato fantástico es la localización espacial. El escritor decide inscribir la ac-

<sup>11</sup> Jean Chesneaux señala al respecto que la naturaleza «dans toute son oeuvre constitue une fresque monumentale et multiforme» (Chesneaux: 1988, 65). En el mismo sentido, Michel Butor evocará la omnipresencia de la naturaleza en la obra de Verne (Butor: 1971, 148-ss).

<sup>12</sup> «C'était pitoyable et terrible d'entendre la voix de cette vieille, de penser que le vent lui glaçait le sang dans les veines, que la pluie lui trempait les os jusque sous sa maigre chair» (152).

ción en una geografía imaginaria, construida a partir de topónimos inventados<sup>13</sup>, pero siguiendo la técnica de la descripción realista: la enumeración de las características geográficas de ese país denominado Volsinia<sup>14</sup> cumple con su función de dar verosimilitud a los hechos relatados. El lector conoce la ubicación de la ciudad de Luktrop desde el in-cipit del relato: la costa volsiniana, en el mar de la Megalocrida, las montañas de Crimma y el volcán Vanglor. También conoce la fisonomía de la ciudad de Luktrop, escondida «au fond du port» y dominada por la imponente figura del volcán, que, a modo de faro, sirve de referente espacial a las embarcaciones:

Comme un phare, d'une portée de cent cinquante kerstsés, le Vanglor signale le port de Luktrop aux caboteurs, felzanes, verliches ou balanzas, dont l'étrave scie les eaux de la Mégalocride (149).

Bien es verdad que estos referentes no ofrecen la exactitud de otras descripciones vernianas que precisan numéricamente coordenadas y latitudes a la hora de ubicar un lugar concreto, como ocurre, por ejemplo, con France-Ville, la ciudad descrita en *Les cinq cents millions de la Béguin*<sup>15</sup>. Sin embargo, el paisaje rocoso y atormentado en el que se halla la ciudad podría asimilarse al de regiones como la Bretaña francesa<sup>16</sup>, pero, como señala el narrador, que irrumpe en primera persona, «... on n'est pas en Bretagne. Est-on en France? Je ne sais. En Europe. Je l'ignore. En tout cas, ne cherchez pas Luktrop sur la carte, -même dans l'atlas de Stieler» (150)<sup>17</sup>.

Esta indeterminación espacial no implica un vacío descriptivo de Luktrop: al comienzo del relato, el narrador acerca al lector al aspecto exterior de la ciudad y ofrece una visión negativa por medio de un léxico despectivo que insiste en su degradación: sustantivos como «ravines», «scories», «vomissement», «ruines», «huttes», «amoncellement», «tas»; adjetivos como «verdâtres», «souillées», «sulfurées», «misérables», conforman una imagen caótica de la ciudad<sup>18</sup>, del trazado de sus calles, de la disposición de sus casas, de modo que queda descrita como «Amoncellement de cubes de pierre jetés au

<sup>13</sup> Como subraya Arnaud Huftier, «si, en effet, dans l'ensemble de la production, Jules Verne devait renvoyer à un univers existant, référentiel et nommable comme tel, s'il se construisait de la sorte un univers borné onomastiquement, (...) il refuse ici de clôturer onomastiquement le monde peint» (Huftier: 2005, 29).

<sup>14</sup> Volsinia es el nombre de una ciudad etrusca, situada al sur de la Toscana, junto con Cerviteri, Tarquinia, Vulci y Veies. También aparece el término en la sátira III de Juvenal (190-202): «A-t-on jamais à craindre l'éboulement de sa maison dans la fraîche Préneste, à Volsinie, prise dans ses collines boisées, dans la simple Gabies, à Tibur qui s'étagé?» (Trad. de Henri Clouard) y en Plinio el Viejo, *Histoire Naturelle*, Libro XXXVI: XLI: «Le silex noir est généralement le meilleur. Cependant en quelques localités, c'est le silex rougeâtre, et dans quelques autres le silex blanc, par exemple aux environs de Tarquinies, dans les carrières d'Anicius, près du lac de Volsinie» (Trad. Emile Littré, 1855)

<sup>15</sup> «C'est le point exact indiqué sur la carte par le 43° 11' 3» de latitude nord, et le 124° degré 41' 17» de longitude à l'ouest de Greenwich». Jules Verne, *Les cinq cents millions de la Béguin*, Paris, Librairie Generale Française, 1991, p. 145.

<sup>16</sup> «Une Bretagne ou une Irlande qui se situerait dans les eaux islandaises, avec quelques traits de la Frise ou de Lünebourg. Les termes de toponymie forgés par Jules Verne orchestrent adroitement ces résonances géographiques, mi-celtiques, mi-scandinaves» (Chesneaux: 2001, 140)

<sup>17</sup> El mismo recurso es utilizado en *Une fantaisie du Docteur Ox*, cuyo primer capítulo se titula: «Comme quoi il est inutile de chercher, même sur les meilleures cartes, la petite ville de Quiquendonne».

<sup>18</sup> «Luktrop apparaît presque comme le réservoir du monde, ou plutôt comme l'endroit susceptible de tout avaler» (Huftier: 2005, 29).

hasard. Vrai tas de dés à jouer, dont les points se seraient effacés sous la patine du temps». Esta visión degradada llega también al entorno del núcleo urbano: desde la descuidada ciudad de Luktrop hasta la landa solitaria, Verne construye un paisaje siniestro que despierta en los habitantes malos augurios y miedos atávicos: «On a peur dans le pays» (150).

Las descripciones del paisaje, de los edificios, de los interiores de las casas se detallan en detalles que los hacen verosímiles en lo concreto, pero al mismo tiempo los instalan en un espacio atemporal que Verne decide nombrar con topónimos inventados, como Crimma, Mégalocride, Vanglor, Val Karniou, Luktrop, Kiltreno; estos nombres de lugar encuentran su correlato en un vocabulario imaginario de tipos de embarcaciones («felzanes», «verliches», «balanzas»), monedas («fretzers»), medidas («kertses»), profesiones como la de «craquelinier» o la de «camondeur», sombreros («surouët») o materiales («lurtaine»). Para esta invención lingüística —característica, por otra parte, de mundos utópicos— Verne utiliza «une langue aux consonances proches du français et néanmoins impenetrable»<sup>19</sup>. Al extrañamiento espacial se añade, pues, en correlato, el extrañamiento verbal, que, por una parte, contribuyen a crear una atmósfera desconcertante y amenazadora y, por otra, instalan el relato en un *u-topos* donde cabe una lección moral: la condena explícita de la insolidaridad, de la avaricia y del materialismo.

Esta vena moralizante, bien integrada en la armadura del texto, perjudica, en cambio, la consistencia de los personajes, demasiados escorados hacia el bien y el mal: el doctor es un personaje excesivamente malo, y por su maldad y su inhumanidad es castigado con la muerte, y la hija, la mujer y la madre de Von Kartif resultan demasiado pobres, demasiado miserables, demasiado vulnerables. De hecho, son personajes necesarios para la economía narrativa, que cumplen la función de desvelar el lado oscuro de la naturaleza humana, pero que se desvanecen literalmente en el transcurso del relato; el último en intervenir, la anciana madre de Von Kartif, añade un elemento fantástico al desaparecer misteriosamente tras la sacudida del Vanglor: «La vieille n'est plus derrière lui. A-t-elle disparu dans quelque entr'ouverture du sol, ou s'est-elle envolée à travers les flottements des brumes?» (152).

Su esquematismo los asimila a esas sombras o espectros proyectados por el resplandor de las llamas del volcán, o a esas almas del mundo subterráneo que se volatizan cuando salen a la superficie: «On ne sait vraiment pas ce qu'il y a au fond de ces cratères insondables. Peut-être les âmes du monde souterrain, qui se volatisent en sortant» (154).

#### EL ENFRENTAMIENTO CON LO INSÓLITO: EL DOBLE

Todo está preparado para la irrupción de lo insólito: el capítulo VI contiene los elementos decisivos del paso de lo real a lo fantástico, para la transfiguración de una si-

<sup>19</sup> Geneviève. Fidani, «Jules Verne, un bourgeois révolté», in *MFI HEBDO: Culture Société*, 08/03/2001, <http://www.rfi.fr/fichiers/MFI/CultureSociete/187.asp>. Fidani añade que se trata de «Un choix somme toute logique pour un écrivain qui a présidé à la fin de sa vie la fédération d'espéranto de la Somme». En el mismo sentido apunta Jean Chesneaux que «la structure syllabique, les désinences, les assonances donnent habilement le sentiment du déjà entendu, et l'on doit faire un effort sur soi-même pour se convaincre de leur caractère artificiel» (Chesneaux: 2001, 140). Sobre los juegos de letras, las invenciones de vocablos y los criptogramas en la obra de Verne, véase también Joëlle Dusseau, *Jules Verne*, Paris, Perrin, 2005.

tuación banal en un fenómeno anómalo repetidamente tratado en los relatos del género fantástico: el encuentro con el doble. Verne se acerca al tema primero por una duplicación del espacio: la casa del moribundo Von Kartif es una reproducción exacta de la del doctor, situada en un edificio llamado «les Six-Quatre, nom donné à une construction bizarre, avec une toiture carrée, ayant six ouvertures sur une face, quatre sur l'autre» (150). Verne juega para ello con la modificación del referente espacial, lo que le permite imaginar que, al final del trayecto del Doctor Trifulgas desde la ciudad hasta Val Karniou, se puede encontrar de nuevo el punto de origen, es decir, la casa del doctor, la misma fachada: «Même disposition des fenêtres sur sa façade, même petite porte cintrée». El fenómeno se repite en el interior:

C'est étrange! On dirait que le docteur Trifulgas est revenu dans sa propre maison. Il ne s'est pas égaré, cependant. Il n'a point fait un détour. Il est bien au Val Karniou, non à Luktrop. Et pourtant, même corridor, bas et voûté, même escalier de bois tournant... (155).

A medida que el personaje reconoce elementos de su mobiliario, su cama, su butaca, su caja fuerte, su baúl, o incluso objetos personales como «son Codex ouvert à la page 197», el grado de inquietud aumenta y el texto incluye las marcas típicas del discurso de lo incierto<sup>20</sup>, como las frases interrogativas: «Est-ce une hallucination», (155), «Qu'ai-je donc?» «Ce qu'il a?», «Que faire?» (156), cuya función es mostrar la desorientación y, consecuentemente, la vulnerabilidad del personaje ante lo inexplicable.

El punto álgido de la intriga se sitúa cuando el doctor Trifulgas debe asumir no solo la duplicidad del espacio, sino también de su identidad, pues, al retirar las cortinas de la cama del moribundo, idéntica a la suya propia, se encuentra con su sosia<sup>21</sup>: «Le moribond, ce n'est pas le craquelinier Vort Kartif! C'est le docteur Trifulgas!...» (156) Asiste, pues, a su propia muerte a través de su doble, al que intenta salvar con todos los medios que le proporciona su ciencia médica. El lenguaje verniano se ve obligado a contorsionarse para describir el fenómeno: «Et le docteur Trifulgas, malgré tout ce qu'a pu inspirer la science *se meurt entre ses mains*» (157).

No se trata de una metamorfosis de un personaje en otro, recurso que podemos ver en otros relatos de Gautier, de Mérimée, de Maupassant, entre otros. Elige el autor aquí el tema del encuentro de un yo con otro idéntico, y lo hace con un dramatismo evidente al ligar dicho encuentro al tema de la muerte.

El autor construye un retrato del doctor como hombre duro y materialista que no cura sin haber cobrado antes en especie y que tiene menos corazón que su perro: «Son vieux Hurzof –un métis de bouledogue et d'épagneul– aurait eu plus de coeur que lui» (151). El personaje del médico es frecuente en las obras de Verne, pero el perfil de Trifulgas no corresponde al de uno de los estereotipos vernianos más populares: el del hombre de ciencia que, gracias a sus conocimientos, ayuda a cambiar el mundo o a transformarlo mediante la aplicación de sus saberes, de la misma manera que ingenieros, técnicos o

<sup>20</sup> Utilizo el término de Daniel Compère (1987: 15-26).

<sup>21</sup> Pascal Gendreau hablará de «substitution fantastique» para definir este fenómeno insólito. «Le dédoublement qui s'effectue sous nos yeux, dans la nouvelle *Fritt-Flacc*, écrite en 1884, est une substitution «fantastique» (Gendreau: 2005, 216).

físicos<sup>22</sup>. Trifulgas es descrito como hombre sin vocación, cuando en realidad este elemento es el motor de la vida de muchísimos personajes vernianos; no le mueve ninguna creencia racional o irracional: «Le docteur Trifulgas n'est pas superstitieux. Il ne croit à rien, pas même à la science» (153). El lector recibe la imagen de un individuo avaro, pegado a los valores materialistas, incapaz de hacer nada generosamente; de ahí que el choque con lo sobrenatural resulte más flagrante que en el caso de personajes más abiertos a idealismos, a emociones y ensañaciones que les marcan como seres idóneos al encuentro con lo anómalo. Trifulgas se ve impotente ante sí mismo, testigo y víctima a un tiempo de algo que le desborda.

En el último capítulo del relato, que funciona como epílogo, el narrador precisa que el cadáver de Trifulgas aparece en su casa de Luktrop, con lo que se acentúa el carácter sobrenatural de lo acontecido, puesto que el encuentro con el doble tiene lugar en casa de Kartif, en Val Karniou. Tras la muerte del doctor, permanece en la ciudad la leyenda de que su perro Hurzof «depuis ce jour, il court la lande, avec sa lanterne rallumée<sup>23</sup>, hurlant au chien perdu» (157), un motivo que recuerda la estrofa de los *Chants de Maldoror*<sup>24</sup>.

El narrador hace una intrusión en primera persona del singular: el «je» introduce la duda sobre la realidad de los hechos e informa de que otros hechos extraños han tenido lugar en este lugar de la Volsinie: «Je ne sais si cela est, mais il se passe tant de choses étranges dans ce pays de la Volsinie, précisément aux alentours de Luktrop!». Al mismo tiempo, es esta primera persona la que renueva la ambigüedad geográfica de la ciudad, inexistente en los atlas, y nos recuerda lo que ya dijo al comienzo: «D'ailleurs, je le répète, ne cherchez pas cette ville sur la carte. Les meilleurs géographes n'ont pas encore pu se mettre d'accord sur sa situation en latitude —ni même en longitude» (157).

Al final, el escritor no da al lector una explicación lógica de los acontecimientos relatados; ni siquiera recurre, como en otras ocasiones, al razonamiento pseudocientífico, es decir, a enmascarar lo imposible con argumentaciones que liberen al lector de su desconcierto y le aseguren en un orden estable. Al contrario, el autor decide construir su relato según las reglas del más puro género fantástico: el que no reenvía en el desenlace al universo coherente y normativo, el que se mantiene en territorio de incertidumbres y va-

<sup>22</sup> Frente ellos, Verne también describe en sus relatos a científicos sin escrúpulos que ejercen el mal y la destrucción utilizando sus saberes; sería el caso de Herr Shultze, de *Les cinq cents millions de la Bégum*, o del ingeniero Camaret, de *L'Étonnante aventure de la mission Barsac*, entre otros.

<sup>23</sup> Otro hecho insólito, pues en páginas anteriores se señala que la linterna que llevaba el perro se ha apagado: «Quand au chien, il est toujours là, debout sur ses pattes de derrière, la gueule ouverte, sa lanterne éteinte» (155).

<sup>24</sup> «Alors, les chiens, rendus furieux, brisent leurs chaînes, s'échappent des fermes lointaines; ils courent dans la campagne, çà et là, en proie à la folie. Tout à coup, ils s'arrêtent, regardent de tous les côtés avec une inquiétude farouche, l'œil en feu; et, de même que les éléphants, avant de mourir, jettent dans le désert un dernier regard au ciel, élevant désespérément leur trompe, laissant leurs oreilles inertes, de même les chiens laissent leurs oreilles inertes, élèvent la tête, gonflent le cou terrible, et se mettent à aboyer, tour à tour, soit comme un enfant qui crie de faim, soit comme un chat blessé au ventre au-dessus d'un toit, soit comme une femme qui va enfanter, soit comme un moribond atteint de la peste à l'hôpital, soit comme une jeune fille qui chante un air sublime, contre les étoiles au nord, contre les étoiles à l'est, contre les étoiles au sud, contre les étoiles à l'ouest; contre la lune». Christopher Domínguez Michael señala que «Breton colocó a Verne junto al Conde de Lautréamont en el árbol genealógico de la imaginación moderna» (<http://www.lettraslibres.com/index.php?sec=12&art=10374>). Véase el trabajo de Jean-Paul Goujon, «Jules Verne et 'La Fameuse courbe du chien qui suit son maître'», in *Cahiers Lautréamont*, Livraisons XXXVII et XXXVIII, 1er semestre 1996, pp. 17-18 y el de Jean Pierre Lasalle, «Jules Verne et le Grand Objet Extérieur de Lautréamont», *Cahiers de la G. L. P. d'Occitanie*, n° 9-10, 1989.

cilaciones, sin aportar una respuesta a las preguntas que la ficción despierta en quien lo lee. Estamos lejos aquí de la dinámica de esa escritura verniana que se complace en desatpar aspectos inauditos de un universo fascinante, para aplicar más tarde conocimientos tecnológicos y científicos que iluminan lo oscuro y suprimen interrogantes.

Para quienes ven en Verne únicamente al autor de novelas de aventuras o de noveleas científicas, *Frritt-Flacc* pone al descubierto el arte de explorar lo fantástico como vía de traducción de los terrores más arcaicos del hombre, su maestría a la hora de circular por esas «grandes plages d'ombre» (Vierne, 1977: 153), allí donde no llega la luz de la ciencia ni de la lógica. Estamos ya en territorio fantástico.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BUTOR, Michel (1971), «Le point suprême et l'âge d'or à travers quelques oeuvres de Jules Verne», in *Essais sur les modernes*, París, Gallimard, 35-94.
- CHESNEAUX, Jean. (1988), «Jules Verne et la modernité; des *Voyages extraordinaires* à nos années quatre-vingts», in *Modernité de Jules Verne*, París, PUF, pp. 83-105.
- CHESNEAUX, Jean. (2001), *Jules Verne, un regard sur le monde. Nouvelles lectures politiques*, París, Bayard.
- COMPÈRE, Daniel. (1996), *Jules Verne, Parcours d'une œuvre*, Amiens, Ancrege.
- , (1987), «L'incertain», in *Émergences du fantastique. Jules Verne 5*, París, Minard, La Revue des Lettres Modernes, pp. 15-26.
- DEHS, Volker (2000), *Introduction à Jules Verne, Contes et nouvelles* (Ed. S. Sadaune), Rennes, Ed. Ouest-France, 2000, pp. 9-17.
- DUMAS, Olivier (1981), «Les versions de *Frritt-Flacc* ou la liberté retrouvéé», in *Bulletin de la Société Jules Verne*, 59, pp. 98-100.
- GENDREAU, Pascal (2005), «Les personnages dédoublés dans les *Voyages extraordinaires*», in Picot, Jean Jacques- Robin, Christian, *Jules Verne, cent ans après. Actes du Colloque de Cerisy*, Rennes, Terres de Brumes, pp. 209-224.
- LACASSIN, Francis (1966) «*Les Naufragés de la terre*», in *L'Arc*, 29 (septiembre 1966), pp. 68-80.
- PICOT, Jean Pierre. (2000), *Préface à Jules Verne, Maître Zacharius et cinq autres récits merveilleux*, París, José Corti, 2000 (Collection Merveilleux).
- RAYMOND, François (1978), «*Frritt-Flacc* revisité», *Jules Verne 2. L'écriture vernienne*, París, Lettres Modernes Minard, pp. 157-161.
- VIERNE, Simone (1977), «Jules Verne et le fantastique», *Colloque d'Amiens*, pp. 141-154.
- , «Jules Verne et le fantastique», in *Jules Verne. Filiations-Rencontres- Influences*, Colloque d'Amiens (11-13 nov 1977), pp. 141-154.