

ALFONSO MARTIN JIMENEZ

Tiempo cósmico y tiempo humano en  
*La vuelta al mundo en ochenta días*

Separata de «REVISTA DE EXTREMADURA»  
Núm. 11 • Segunda Época • Mayo-Agosto 1993

## Tiempo cósmico y tiempo humano en *La vuelta al mundo en ochenta días*

*La vuelta al mundo en ochenta días* es una de las novelas más populares de Julio Verne, como demuestra el alto grado de aceptación que la obra ha tenido entre el público lector. El número de ejemplares vendidos ya al poco tiempo de su publicación (108.000) supone una cantidad fabulosa para la época. Su gran éxito editorial, el hecho de que fuera tildada de novela para adolescentes, así como la presunción de su falta de estilo, ha propiciado el que la crítica manifestara cierto menosprecio por ésta y otras novelas del autor. Sin embargo, si la obra de Julio Verne ha gozado de gran popularidad entre lectores de todas las edades, es debido a que ha sabido reflejar como pocas cuestiones esenciales relacionadas con la problemática existencial del hombre.

La poética de lo imaginario es una corriente teórico-crítica que trata de explicar el universo simbólico de las obras atendiendo a la manifestación que en ellas se produce de una serie de universales antropológicos. Existe en los substratos profundos del inconsciente colectivo, tal como planteara Karl Jung, una serie de arquetipos de carácter universal que resultan de la confrontación del hombre con la existencia. Estos arquetipos son expresados, en primer lugar, en los mitos, que intentan dar una respuesta simbólica a cuestiones trascendentales que el hombre no puede solventar por medio de la razón. Si el pensamiento lógico no alcanza a responder a los interrogantes que el hombre se plantea ante el sentido de su vida y de su muerte, los mitos, cuya lógica no es de naturaleza racional, suponen una forma de respuesta imaginaria que puede aliviar la angustia existencial. Toda la mitología de todas las culturas y de todas las épocas tiene su razón de ser en un intento de explicar por medio del pen-

samiento simbólico una serie de cuestiones inaprehensibles por medio de la razón.

Pero no sólo los mitos son una manera de solventar lo incomprendible, sino que las propias obras de arte son otra forma de expresión, más evolucionada, de los arquetipos universales. En este sentido, las obras de arte en general, y la literatura en particular, aúnan lo concreto y específico de sus contenidos con la expresión de una serie de universales antropológicos, garantes de la comunicación entre el autor y los receptores. Si el lector difícilmente puede identificarse con un personaje distinto a sí mismo y perteneciente quizás a una época remota, sí puede hacerlo con la problemática existencial a la que dicho personaje se enfrenta, que puede ser en lo esencial similar a la suya. Los contenidos concretos de las obras literarias, por tanto, son una forma de revestimiento de estructuras antropológicas comunes a todos los hombres, a través de las cuales el autor y el lector se identifican. La calidad de cada obra literaria depende en gran medida de la originalidad y atractivo de los contenidos específicos que presenta, pero también de su grado de sugerencia de los universales antropológicos a los que remite.

Naturalmente, no es necesario que el autor ni el lector sean conscientes en el proceso de creación y de lectura del contenido arquetípico y simbólico de la obra, sino que éste puede transmitirse y recibirse de manera inconsciente o intuitiva. Corresponde a la crítica examinar la naturaleza de los contenidos concretos y su grado de transparencia hacia los universales antropológicos que la obra sugiere. Y es precisamente en este sentido en el que podemos constatar, contra todo tipo de prejuicios superficiales, la valía y el profundo interés de la obra de Julio Verne, tanto por lo que respecta a la originalidad de las tramas argumentales de sus novelas como a su gran capacidad de sugerencia de una serie de cuestiones antropológicas esenciales. El estilo de Julio Verne adopta además una neutralidad que no impide en ningún modo la ensoñación imaginaria por parte del lector, por lo que parecen injustos los reproches que se han hecho a su calidad.

Simone Vierre, en su interesante trabajo *Jules Verne. Mythe et modernité* (París, Puf, 1989), ha puesto de manifiesto la presencia simultánea de la modernidad y del mito en las obras de Julio Verne. Si en sus novelas se refleja el orgullo por el auge de la ciencia y el tecnicismo, así como el sentimiento de confianza en el progreso característico de la época, no es menos cierto que en ellas se advierte también sobre los peli-

gros que el mal uso de la ciencia puede ocasionar a la humanidad, presagiando la posible destrucción apocalíptica de la tierra. Por ello en las novelas de Verne aparece con frecuencia una serie de elementos fácilmente identificables con algunos mitos de la antigüedad. Así, los protagonistas de sus novelas pueden verse castigados por su empeño en favorecer el desarrollo de la raza humana mediante el uso de la ciencia, como lo fuera Prometeo en la mitología clásica por atreverse a robar el fuego a los dioses, que tan útil habría de ser al hombre; la ambición de poder lleva a una suerte de condena similar a la que experimenta Fausto al vender su alma al diablo, y las fantásticas máquinas de transporte conjugan la belleza y la agresividad, la utilidad y la capacidad destructiva atribuida a las armas que salían de la fragua de Vulcano. De esta forma, las novelas de Verne, como los mitos clásicos, ofrecen una forma de respuesta a cuestiones escabrosas o contradictorias de la naturaleza humana difícilmente explicables por medio de la razón. El mensaje de las novelas de Verne, en efecto, es similar al de los mitos citados: el hombre debe transgredir las leyes para oponerse a la tiranía de la condición humana, pero esa transgresión está llena de peligros.

Las novelas de aventuras de Julio Verne pueden ser además relacionadas con otras formas de respuesta mitológica a cuestiones relativas a la vida y la muerte. En opinión de Simone Vienne, en muchas novelas de Julio Verne aparecen estructuras asimilables a los viajes iniciáticos, presentes en las mitologías y los rituales de muy diferentes culturas. Si el hombre no puede detener su camino hacia la muerte, sí puede imaginar un tipo de mito iniciático capaz de otorgarle un poder simbólico sobre ella. El viaje iniciático produce así una transmutación espiritual que otorga un poder efectivo al que lo experimenta con éxito. En la mitología de las más diversas culturas se producen viajes hacia el Más Allá, hacia el reino de la muerte, del cual se supone que nadie puede volver. El iniciado ha de adentrarse en los dominios de la muerte (que puede ser el territorio de la caza de fieras en la selva africana, el viaje a los infiernos, la inmersión en el laberinto, en el vientre materno o en el vientre de una ballena o de un monstruo...), y regresar, sin embargo, al mundo de los vivos. En el camino se presentan por lo general diversas pruebas mortales que hay que sortear, y si se superan con éxito se produce al regreso la transmutación ontológica del iniciado (con cambio social incluido en los rituales), el cual deviene otro hombre, ya no sumido al destino común de la condición mortal.

El argumento de *La vuelta al mundo en ochenta días* es parcialmente asimilable al sentido de los viajes iniciáticos. Phileas Fogg parte

hacia un viaje contra el espacio y el tiempo para volver en cierta forma transmutado, ya que el impasible caballero acaba por encontrar el amor, lo que justifica en última instancia todo su empeño. Naturalmente, las obras literarias no reproducen con exactitud el contenido de los mitos tradicionales, ya que su capacidad de comunicación se basa precisamente en la reelaboración de estructuras incapaces ya de producir los efectos para los que fueron concebidas. En *La vuelta al mundo en ochenta días*, como en otras novelas de Verne, podemos en efecto encontrar reminiscencias de los viajes iniciáticos o de otro tipo de mitos, pero su valía se consolida sobre la originalidad y el interés que en todo momento produce la construcción de una intriga atractiva y novedosa.

En su interesante trabajo *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (Madrid, Taurus, 1981), Gilbert Durand plantea la necesidad de clasificar los contenidos del pensamiento imaginario. En su opinión, todas las manifestaciones imaginarias del hombre representan una respuesta a la angustia que produce el paso del tiempo y la consciencia de la muerte inevitable. El imaginario cultural, que recoge toda la simbología antropológica de los ritos, los mitos y los utensilios, es agrupado por Durand en dos grandes regímenes de la imaginación: el diurno y el nocturno. El régimen diurno se relaciona con la actitud y postura del hombre frente al espacio exterior, y supone una respuesta al paso del tiempo mediante la ocupación simbólica del espacio. En su origen se encuentra la consciencia de la alteridad: la ocupación de lo otro, de lo que es diferente al propio yo, ofrece en cierta forma un consuelo al paso inevitable del tiempo. El régimen diurno se asocia así a la tecnología de las armas, a la sociología del soberano mago y guerrero o a los rituales de elevación y purificación relacionados con las distintas formas de ocupación espacial. El régimen nocturno, que se relaciona con la consciencia difusa del interior misterioso e impenetrable, pretende anular el espacio y el tiempo, y abarca las dominantes digestiva y cíclica. La primera se relaciona con la consciencia del propio y desconocido interior, y se asocia a las técnicas del contenido y del hábitat, de la alimentación y la digestión, de la sociología matriarcal y nutricia. La dominante cíclica, asociada al movimiento rítmico sexual y a la reproducción, recoge las técnicas del ciclo, del calendario agrícola y de la industria textil, los símbolos del retorno, los mitos y los dramas astrobiológicos.

Cada uno de estos regímenes puede contener grupos de asociaciones de imágenes, que Durand llama estructuras. El régimen diurno corresponde a la adquisición de la alteridad, que se produce al tomar consciencia del

espacio exterior, en el que los movimientos y la percepción de la sucesividad temporal se corresponden. De esta asociación entre tiempo y espacio deriva el intento de superar el primero mediante la ocupación del segundo. La dominante digestiva del régimen nocturno se asocia a la noche misteriosa como símbolo de confusión caótica cuya duración absoluta es ajena al tiempo real, y su dominante cíclica, o copulativa, se basa en la capacidad regenerativa del eros y en la función reproductora que perpetúa la especie más allá de los límites temporales impuestos a cada individuo.

La clasificación antropológica de Gilbert Durand ha sido trasladada al ámbito de los estudios literarios por Jean Burgos, quien en su obra *Pour une poétique de l'imaginaire* (Paris, Seuil, 1982) relaciona las organizaciones espaciales de los poemas con las formas de experimentación del tiempo. Burgos establece una clasificación de estructuraciones dominantes, asimilables, en opinión de Antonio García Berrio (*Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra, 1989), a los regímenes imaginarios de Durand.

Para Burgos, los esquemas organizativos de la poesía se forman en función de la temporalidad, y constituyen respuestas a las cuestiones del ser-en-el-mundo (en expresión de Heidegger) ante el tiempo, por lo que son en cierta forma gestos de supervivencia. Estas respuestas se pueden encuadrar en tres grandes grupos, que recogen las distintas posibilidades de comportamiento del hombre ante el paso inevitable del tiempo y la angustia que provoca la finitud: las estructuraciones de *conquista*, asimilables al régimen diurno de Durand, buscan la respuesta ante el paso del tiempo en la ocupación del espacio, en todas sus dimensiones y en todos sus niveles, como si esta ocupación pudiera detener el devenir; las estructuraciones de *repliegue*, equivalentes al régimen nocturno digestivo, tienden a la construcción de espacios cerrados en los que situarse al abrigo del tiempo, y las estructuraciones de *progreso*, correspondientes al régimen cíclico o copulativo, buscan la inserción en el sentido mismo de la cronología, tanto en su sentido cíclico como en el lineal, fingiendo reconciliarse con el tiempo y seleccionando lo que el paso del mismo pueda tener de provechoso.

Por nuestra parte, y a la hora de acomodar las estructuraciones de *conquista*, *repliegue* y *progreso* de Burgos, elaboradas para el estudio de los textos líricos, al análisis de los textos narrativos, creemos necesario considerar la capacidad de la narración para representar directamente la experiencia de la temporalidad. En efecto, los textos narrativos no sólo

ofrecen su respuesta al devenir temporal mediante el recurso al tratamiento del espacio, sino que manipulan también el tiempo, convirtiéndolo en tiempo humano. El tiempo del relato no coincide con el tiempo cosmológico de la realidad, sino que es siempre un tiempo transformado por la humanidad del autor. Si el hombre no es dueño del tiempo de la realidad, sí puede, en contrapartida, dominar y manipular a su antojo el tiempo de los relatos, de manera que éstos pueden ofrecer una respuesta simbólica a la angustia humana ante el devenir.

Por ello, creemos que el régimen *diurno*, o las estructuraciones correspondientes de *conquista*, no se limita en el relato a la ocupación espacial, sino también al aprovechamiento máximo del tiempo por medio de la acción incesante, característica de tantas novelas de aventuras. Esta ocupación y dominio espacio-temporal permite dar una respuesta simbólica al devenir temporal. El régimen *nocturno*, o las estructuraciones dinámicas de *repliegue*, no se conforman con el recurso a la creación de espacios cerrados al abrigo del tiempo, sino que crean además una temporalidad ajena al tiempo de la realidad, ya sea mediante el recurso a la plasmación de la simultaneidad que detiene el devenir o a la representación del tiempo subjetivo como corriente de consciencia de los personajes. Y el régimen *copulativo*, o las estructuraciones de *progreso*, admiten los parámetros espacio-temporales de la realidad, buscando en el paso del tiempo todo lo que éste tiene de provechoso, tanto en los logros obtenidos a lo largo de su transcurso lineal, como en la capacidad reproductiva asociada al gozo amoroso y a la fertilidad de los ciclos estacionales.

Naturalmente, cada relato puede presentar contenidos imaginarios encuadrables en uno o más de los tres regímenes citados. A este respecto, *La vuelta al mundo en ochenta días* representa quizás el ejemplo narrativo por excelencia del ansia de ocupación espacial y de aprovechamiento máximo del tiempo propia del régimen diurno. El espacio que hay que conquistar se extiende a todo el globo terráqueo, y ha de ser recorrido además en un tiempo límite y a un ritmo vertiginoso. El tiempo de la aventura es en esta novela un factor esencial, que ha de ser escrupulosamente aprovechado en una frenética carrera contra el reloj.

En las condiciones reales de la época, el viaje alrededor del mundo en el tiempo propuesto resultaba en rigor difícilmente realizable, por lo que se convierte en una aventura ensoñadora que comporta el peso mítico anclado en el inconsciente colectivo del hombre. *La vuelta al mundo en ochenta días* lleva hasta los límites novelescos el deseo humano de

dar la vuelta al mundo conocido y frecuentemente explotado por las agencias de viajes. Deseo que se ve realizado también en *Veinte mil leguas de viaje submarino*, si bien bajo el mar. *La vuelta al mundo en ochenta días*, ciertamente, refleja los avatares producidos por una apuesta concreta, que se relaciona con la fe del hombre de la época en el progreso. La construcción del ferrocarril uniendo las dos costas de América del Norte, la apertura en 1869 del canal de Suez, el perfeccionamiento de los medios de locomoción... propiciaban una confianza en el progreso capaz de garantizar por primera vez el dominio del hombre sobre el espacio. Julio Verne se hace eco de esa confianza al basarse, probablemente, en un artículo aparecido en 1870 en *Le Magasin Pittoresque*, que planteaba precisamente la posibilidad de rodear el mundo en ochenta días tras la apertura del canal de Suez. Pero en un substrato más profundo podemos considerar que la novela sugiere también una forma sustancial de lucha del hombre contra el tiempo.

Aunque las novelas de Julio Verne reflejan en parte el orgullo de la época por el poder creciente del hombre, muestran también la desconfianza en la ciencia como garante del progreso. Si bien es cierto que la moderna técnica proporciona al hombre un poder hasta entonces insospechado, puede producir, con todo, desgracias inimaginables. El hombre, en definitiva, es inferior a la tierra, que posee una capacidad de respuesta simbólica (cataclismos, terremotos, erupciones volcánicas, catástrofes naturales...) muy superior a la del poder humano. También en *La vuelta al mundo en ochenta días* la tierra marca sus propias reglas por encima de las previsiones de los hombres, al suministrar inesperadamente un día de más con el que los protagonistas no contaban. El progreso no es suficiente, en suma, para superar la angustia del hombre ante el devenir, por lo que se hace necesario vencer la consciencia de la muerte mediante el viaje iniciático. Sólo el arte puede dar respuesta, a través de la ensoñación imaginaria, a la angustia existencial y esencial de la condición humana.

Aunque el propio Julio Verne advierte que sólo ha pretendido entretener a los lectores con su novela, el interés de los mismos por la obra no se basa exclusivamente en el desarrollo concreto de la intriga, sino también en que dicha intriga supone una forma clara de representar el arraigado deseo humano de sobreponerse a los efectos del devenir temporal. El deseo humano de dar la vuelta al mundo puede explicarse, precisamente, como un intento de ocupación espacial capaz de lenificar simbólicamente la consciencia del paso inexorable del tiempo, y en *La vuelta al mundo en ochenta días* se potencia hasta sus últimas posibilidades



debido a la necesidad imperiosa de aprovechar al máximo el tiempo limitado del que se dispone. La trama argumental remite así con absoluta transparencia al contenido arquetípico universal en el que se basa.

La intriga de *La vuelta al mundo en ochenta días* no se apoya, como otras novelas de Verne, en la resolución de un enigma, sino en una apuesta cuya seriedad es proclamada por su protagonista («Un buen inglés no bromea nunca cuando se trata de algo tan serio como una apuesta», advierte Phileas Fogg). Pero, ¿por qué un ser sedentario como Fogg, que no tiene ansias de enriquecerse, apuesta toda su vida y su fortuna en un empeño semejante, cuya aparente frustración final le lleva precisamente a la idea del suicidio? La novela nada nos dice al respecto. Fogg es un hombre hermético, y ni él ni el narrador nos ofrecen una explicación a su actitud.

Sin embargo, el lector no la echa en falta, porque si bien es cierto que pudiera no comprender los motivos superficiales que llevan al protagonista a aceptar una apuesta descabellada, comparte con él el deseo subyacente de sobreponerse al devenir temporal, que resulta más que suficiente para justificar la empresa.

El protagonista es caracterizado en parte por su impasibilidad ante los fenómenos de la existencia. Semeja a un auténtico autómatas carente de sentimientos, o al menos incapaz o no necesitado de expresarlos; una máquina insensible y perfecta como los artilugios tecnológicos en los que el hombre del siglo XIX basa su poder. En rigor, Phileas Fogg, cuyo comportamiento está regido en todo momento por la exactitud cronométrica, es un hombre-reloj, un cronómetro viviente que mide con exactitud milimétrica el tiempo cósmico. En este sentido, parece el ser más adecuado para llevar a cabo una empresa que exige un control máximo del tiempo, y representa simbólicamente el dominio sobre la naturaleza del que el hombre de la época tanto se enorgullece.

Pero si Fogg es en parte un representante de la tecnología de la época, al ser él mismo una máquina, posee otros rasgos que le dotan de cualidades complementarias y, en cierto sentido, contradictorias. En primer lugar, su propio apellido, que significa «niebla», le rodea de un halo de misterio, al que contribuye el desconocimiento total sobre sus antecedentes. Posee, además, sentimientos solidarios hacia sus semejantes, frecuentemente demostrados, y es un auténtico apasionado del juego (el *whist*, concretamente), que, si bien puede en parte ser controlado matemáticamente, posee un componente imprevisible que lo separa totalmente

del determinismo científico. La misma apuesta es un juego en el que el protagonista empeña su vida, pues sólo el juego es capaz de dar una respuesta satisfactoria a la angustia existencial. Fogg no posee ninguna razón para dar la vuelta al mundo, ni le importan los beneficios económicos que pudieran derivarse de su hazaña. Lo que verdaderamente le interesa es inmiscuirse en un juego en el que le va su propia vida, pues sólo el juego permite simbólicamente dar una respuesta satisfactoria a la angustia ante el devenir. En efecto, el juego como viaje iniciático, como empeño de conquista espacio-temporal, permite al protagonista experimentar una vivencia por medio de la cual consigue dominar el tiempo.

En Phileas Fogg se aúnan, pues, el tiempo humano del juego y el tiempo cósmico del reloj, el mito y la modernidad, de manera que ésta no es suficiente para vencer la angustia existencial sin el concurso de aquél. Además, el viaje iniciático alrededor del mundo no supone tan sólo una forma de dominio sobre el espacio y el tiempo, sino que produce un cambio efectivo, una transmutación ontológica en el protagonista. Fogg sólo muestra sus emociones al final, al golpear al agente Fix, que ha estado a punto de estropear la empresa. A lo largo del viaje, Fogg conoce y salva a la india Aouda, pura abstracción idílica en la economía de la novela, y, si ésta no ayuda al héroe en su viaje, sino que contribuye más bien a retrasarlo, le proporciona también al final la clave para percatarse de su victoria, ya que si Fogg no hubiera decidido casarse con ella no se habría dado cuenta de que había ganado un día. La situación amorosa de felicidad en la que quedan instalados los protagonistas, pese a la ironía y la desconfianza que el narrador muestra hacia las virtudes del matrimonio, se relaciona con el régimen copulativo de la imaginación, que puede buscar su respuesta al devenir en el éxtasis del sentimiento amoroso. De esta manera, aunque las ventajas del dominio espacio-temporal culminan con el fin del viaje, éste produce los efectos necesarios para que el protagonista, como los héroes de los viajes iniciáticos, quede instalado en una situación que permita combatir simbólicamente los efectos de la finitud.

La lucha contra el tiempo que pretende el protagonista se resalta por su indiferencia hacia los espacios que recorre. Fogg parece únicamente interesado en vencer el paso del tiempo, y no presta atención a los lugares por los que pasa. Corresponde a Passepartout, su criado, recorrer las ciudades del trayecto y permitir su descripción, indispensable para el propósito didáctico exigido, sobre todo, por el editor. El lector puede hacer volar su imaginación recorriendo y ocupando los diversos lugares por los que los protagonistas transitan, pero el propio Fogg, que prefiere quedar-

se en su camarote o permanecer en el vagón, parece inmerso en una batalla exclusiva contra el tiempo, que sugiere por ello con mayor claridad la lucha del hombre contra el devenir.

Con todo, la naturaleza y el destino son claramente superiores al hombre. El propio Fogg, hombre-reloj y eterno previsor, marino además de profesión (como queda de manifiesto en el viaje final desde América a Liverpool), y, por tanto, supuestamente conocedor de los efectos que produce atravesar el meridiano terrestre, no advierte paradójicamente que los viajeros han de ganar un día en su viaje hacia el este alrededor del mundo. La intención de Julio Verne resulta por ello evidente. No sólo juega a despistar al lector mediante el juego con el reloj de Passepartout (quien se empeña en mantener a lo largo del viaje la hora de Londres y comprueba que no coincide con la hora de los lugares que atraviesan), sino que niega al propio Fogg la posibilidad de advertir una circunstancia que de ningún modo debería de ignorar. Se advierte así que la naturaleza posee un poder superior al del hombre, el cual ve en el fondo su destino regido por fuerzas que no puede dominar, aunque en definitiva resulten favorables para el empeño de los personajes. El intento de equiparar el tiempo humano al tiempo cósmico en la persona de Phileas Fogg, de dominar el tiempo cósmico mediante su asimilación al tiempo humano, resulta, por tanto, baldío; pero las fuerzas de la naturaleza acaban por colaborar en el empeño del protagonista de sobreponerse a la temporalidad.

La propia naturaleza humana, por otra parte, parece implicar el fracaso en la lucha contra el tiempo. Es lo que parece sugerir el hecho de que sea un hombre, el agente Fix, el que detenga al final al protagonista creyéndole un ladrón, tras haber superado todos los obstáculos que se han presentado en el viaje. Sin embargo, y como advierte Simone Verne, Fogg no es un ladrón de bancos, sino de tiempo, y aunque él no puede controlar los designios del destino, éste se muestra favorable a la consecución de su empeño, lo que supone una forma simbólica de compensación ante la angustia del devenir.

El día fantasma que los viajeros ganan por haber recorrido el mundo hacia el este, y que les permite ganar la apuesta pese a llegar con un día de retraso, pone de manifiesto la diferencia entre el tiempo cósmico y el tiempo humano. Si ambos tipos de tiempo parecían asimilarse engañosamente en la persona de Fogg, aparecen claramente distinguidos desde la perspectiva de grandiosidad que conlleva la vuelta al mundo, ya que el tiempo cronológico de Londres resulta ser diferente al de los protagonis-

tas. El tiempo cósmico, exacto y matemático, evidencia su naturaleza contraria al tiempo de la aventura, tiempo vivido y humano por excelencia. Y si el hombre no puede dominar el tiempo cósmico que rige su destino, sí puede, en cierta forma, dominar su propio tiempo en su intento de sobreponerse al devenir. La novela culmina así con el abandono de la faceta cósmica del hombre-reloj y su inserción en el mundo de los humanos, por mediación del viaje iniciático y del amor en él hallado.

El relato presenta además distintas formas de experimentar el sentimiento de la temporalidad. Si Fogg parece impasible ante cualquier circunstancia, su criado Passepartout vive los acontecimientos de una forma completamente opuesta, sufriendo a cada instante el paso del tiempo. De esta forma, el ignorante Passepartout experimenta su aventura con una angustia permanente que recuerda la del hombre desvalido ante el paso inexorable del tiempo. Con todo, las distintas artimañas que Passepartout ingenia para sobreponerse a las adversidades suponen en el plano simbólico una forma de consuelo imaginario ante la consciencia del devenir.

No menos significativo es el caso del agente Fix, que se ve arrastrado por su propia ambición y sentido del deber a dar una vuelta al mundo que no desea. Si Fogg, en su faceta de hombre-reloj, es la representación del tiempo cósmico, Fix se ve arrastrado por él, como todos los hombres, hacia la consecución de su destino. El ansia de Fix de detener al protagonista produce la inquietud del lector, que se identifica con el sentido simbólico del viaje, pero aunque al final está a punto de arruinar la aventura de Fogg, su empeño humano no logra frenar los designios de la naturaleza.

Debido a sus pretensiones, la novela presenta una estructura lineal sin grandes alteraciones temporales. Sólo en tres ocasiones el narrador anticipa algunos acontecimientos cruciales que resaltan el interés de la intriga, dando después marcha atrás en el tiempo para explicarlos. Es el caso de la denuncia interpuesta a Fogg al llegar a Suez como supuesto ladrón de un banco, del rescate de Passepartout de manos de los sioux y, sobre todo, de la decisiva entrada triunfal del protagonista en el Reform-Club dentro del tiempo previsto. Las tres situaciones están estrechamente relacionadas con acontecimientos transcendentales en el desarrollo de la trama, y su presentación anticipada pretende resaltar los impedimentos principales con que se encuentra el protagonista y su sorprendente victoria final. El resto de episodios de la novela son presentados de manera lineal para potenciar el afán ininterrumpido del protagonista.

Las vicisitudes de Fogg, además, son seguidas con entusiasmo por los habitantes de Londres, que prorrumpen en gritos de júbilo al presenciar su victora final. Ello sugiere que la lucha contra el tiempo en la que se ve inmerso el protagonista no le incumbe sólo a él, sino a todo el género humano, y la satisfacción de los londinenses al asistir a la llegada de Fogg es la de la especie humana al sobreponerse conjuntamente a los efectos del devenir.

En definitiva, tanto por la originalidad de su trama como por su gran capacidad de sugerencia de cuestiones esenciales del hombre ante la existencia, que propician extraordinariamente, y desde diferentes perspectivas la ensoñación en la que se despliega lo imaginario, *La vuelta al mundo en ochenta días* puede ser considerada, sin duda, como una auténtica obra maestra del género de la novela de aventuras.

ALFONSO MARTÍN JIMÉNEZ  
Universidad de La Coruña