

# La representación de la mujer en Miguel Strogoff

## La représentation de la femme dans Michel Strogoff

Ana María Claver  
Universidad de Zaragoza

En las primeras ediciones publicadas por Hetzel el texto se acompañaba de unas ilustraciones que, encargadas a los mejores ilustradores de la época, eran cuidadosamente supervisadas tanto por el autor como por el editor y firmadas además por el ilustrador, pero también por el grabador, en reconocimiento a la ardua labor de éste último. Para el lector del siglo XIX, tan distante de nuestra saturada cultura iconográfica actual, las ilustraciones facilitaban la creación en la retina de una imagen que correspondiera fielmente a la descripción literaria. Tan fieles resultaron ser y de tan alto valor descriptivo y artístico que, como la buena literatura que ilustran, han superado con igual suerte los envites inexorables del tiempo, y continúan acompañando las actuales ediciones de la obra verniana.

Michel Strogoff, ilustrada por Jules-Descartes Férat y grabada por Barbant, presentaba en su primera edición 93 ilustraciones (Jauzac, 2005: 207-208), que se repartieron así:

- 1 portada, diseñada por Férat y grabada por Barbant.
- 1 viñeta para el título, de los mismos artistas.
- 1 gran grabado, sin leyenda, encabezando el capítulo I de la primera parte.

- 2 grabados de tamaño habitual, con leyenda, encabezando los capítulos VIII y XIV de la primera parte.
- 86 grabados con leyendas, las 6 últimas pertenecientes a *Un drame au Mexique*.
- 2 mapas en las páginas 65 y 297.

Como curiosidad hay que señalar que en algunos de estos grabados faltan las firmas del ilustrador o del grabador o de ambos.

Actualmente son 91 las ilustraciones relativas a esta novela. De ellas sólo una se dedica de forma exclusiva a personajes femeninos frente a 36 con únicamente personajes masculinos y 49 con figuras de ambos sexos. Si nos centramos en los personajes concretos, Strogoff se presenta en 54 ocasiones, frente a las 31 en las que aparece Nadia, además de las 7 de Marfa o las 5 de Sangarra. Este sucinto recuento numérico puede resultar algo frío, pero también revelador, y es que, pese a que Jules Verne describió a un gran héroe y a una gran heroína, el tratamiento iconográfico recibido por ambos no correspondió exactamente a la presencia literaria que el novelista les había otorgado.

Como decimos, Jules Verne no creó un héroe solitario sino que desde el mismo comienzo de su aventura lo une a una compañera con la que comparte no sólo un trecho del camino o una cierta participación puntual en alguna circunstancia especial, sino la propia aventura de principio a fin. Precisamente, algunos estudiosos de la vida y de la obra de este autor francés han señalado que su concepción del amor verdadero entre un hombre y una mujer surge de la experiencia vital compartida en pos de un objetivo concreto, la «*conjonction des projets du héros et de l'héroïne précédera celle des âmes*» (Verne, 1973: 206).

Así, los individuos protagonistas, tras la superación conjunta de numerosas pruebas de valentía, lealtad y nobleza, conforman una nueva e indivisible entidad: la pareja. Lejos de presuponer una relación desigual entre ellos, Jules Verne propone una relación de camaradería, tanto en el desarrollo de la vida más o menos cotidiana como la que tiene lugar ante encuentros y circunstancias excepcionales.

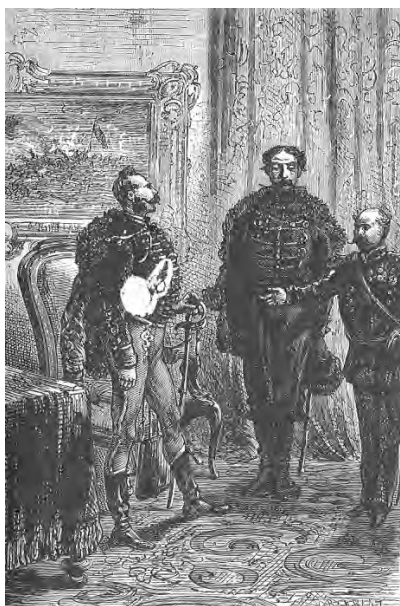
Dicha igualdad en el tratamiento que, por el autor, reciben los dos miembros de la pareja protagonista se evidencia ya desde el momento de la presentación a cada uno de ellos. El personaje de Miguel Strogoff se

## *La representación de la mujer en Miguel Strogoff*

presenta directamente en su condición de héroe gracias a las excelsas virtudes expuestas, de forma breve pero precisa, en el siguiente diálogo que mantienen el general Kissoff y el propio zar mientras esperan su llegada:

- Il a du sang-froid, de l'intelligence, du courage ?
- Oui, sire, il atout ce qu'il faut pour réussir là où d'autres échoueraient peut-être (1. III. 33)<sup>1</sup>.

A lo que se añade que posee también «un corps de fer» y «un cœur d'or», para continuar, ya por parte del autor, que «Michel Strogoff avait le tempérament de l'homme décidé, qui prend rapidement son parti, qui ne se ronge pas les ongles dans l'incertitude, qui ne se gratte pas l'oreille dans le doute, qui ne piétine pas dans l'indécision» (1. III. 34).



Todo lo anterior se refleja en esta ilustración (p. 35, nº 8) en la que se le presenta, compartiendo con el zar la misma distancia respecto al eje central, de lo que se infiere que se le otorga idéntica importancia, a diferencia de una tercera figura que queda relegada a un lateral, con una menor estatura y resultando, además, truncada. Destaca de ella su labor de presentación, pues siguiendo con la mirada del lector su brazo derecho nos topamos con el héroe, la figura con mayor envergadura y única con pose frontal. A pesar de su mayor relevancia como personaje principal, su actitud ante los otros personajes, dirigiendo su mirada al

---

<sup>1</sup> Se citará el texto: parte. capítulo. página. Las ilustraciones, por la página en que aparecen en la edición de la colección Livre de Poche, editorial Librairie Générale Française, y el número de orden en la misma.

suelo, denota el respeto con el que trata a los que son sus superiores jerárquicos.



Tras la presentación del héroe abordamos ahora la de Nadia, con la que guarda ciertas similitudes. También ella dirige sus ojos al suelo en la primera ilustración (p. 55, nº 12) en la que es presentada al lector. En este caso son Nadia y Miguel quienes comparten distancia respecto al eje central e idéntica iluminación en sus rostros a diferencia del resto de personajes. La única diferencia consiste en que la figura de Nadia mira al frente mientras que la de Miguel está de perfil. A esto hay que añadir que la de ella se nos muestra completa y no truncada.

El ilustrador logra reflejar fielmente lo que autor ha descrito en su texto tanto respecto a la postura que adopta Nadia como respecto a la atención que le presta Miguel:

Puis, les yeux baissés, sans même avoir regardé les compagnons de route que le hasard lui donnait, elle se disposa pour un trajet qui devait durer encore quelques heures. Michel Strogoff ne put s'empêcher de considérer attentivement sa nouvelle voisine (1. IV. 54).

Así pues, la mirada dirigida al suelo, las manos entrelazadas sobre el regazo y el cuerpo ligeramente girado dando la espalda a sus compañeros de viaje, varones todos ellos, denotan, en conjunto, un deseo de ignorar y de, a la vez, ser ignorada, mostrando el pudor propio de esa pureza de «une très jeune fille dans toute la pureté de la expression» (1. IV. 56), que el propio autor señala. Realmente consigue pasar desapercibida para todos los viajeros, salvo para Miguel, que no puede dejar de mirarla con atención mientras se pregunta «Mais où allait cette fille» (1. IV. 57).

## *La representación de la mujer en Miguel Strogoff*

Y realmente es una pregunta lógica, pues en el siglo XIX resultaba cuando menos sorprendente que una jovencita realizara en solitario un viaje como éste.

Esta mujer de apenas 17 años cuya madre acaba de fallecer, ha decidido por sí misma, y no obedeciendo órdenes como ocurre en el caso de Miguel, emprender un viaje de miles de kilómetros a través de un territorio tan inhóspito como es el que lleva a Siberia, lugar en el que se encuentra desterrado su padre. Pese a que Miguel desconoce todavía su historia, el autor señala que la actitud de esta mujer dejaba traslucir:

[...] qu'elle avait su lutter et qu'elle était résolue à lutter encore contre les difficultés de la vie. Sa volonté devait être vivace, persistante, et son calme inaltérable, même dans des circonstances où un homme serait exposé à fléchir ou à s'irriter (I. IV. 56).



Como vemos, la descripción de ambos personajes posee varias concomitancias, tanto en lo concerniente a lo mostrado en la ilustración respecto a su actitud corporal en relación al entorno, como en la descripción que el autor realiza sobre las características de sus respectivas personalidades.

La siguiente ocasión en la que podemos ver juntos a ambas figuras (p. 82, nº 17) Nadia se encuentra sentada en un banco de las dependencias policiales, desvalida, imposibilitada para continuar su viaje a causa de la difícil burocracia.

En esta ocasión será Miguel Strogoff quien le ofrezca su ayuda para continuar el viaje, en calidad de hermanos.

Si en cualquier tiempo pretérito la firma de un contrato podía formalizarse con un apretón de manos, podemos interpretar la imagen (p. 84, nº18) en la que Miguel ofrece su mano a Nadia y ésta la toma, comenzando así el fuerte compromiso y la gran aventura de atravesar un vasto y agreste territorio que sufre, además, la invasión del ejército tártaro. En otra lectura, no menos contractual, el momento de aceptación de la nueva situación recuerda vagamente a aquella imagen del matrimonio Arnolfini recogida por Jean Van Eyck en 1434.



Así pues, en ese momento, es Miguel quien se revela como una figura salvadora pues gracias a que su salvoconducto le permite viajar acompañado, puede proponerle a Nadia continuar el viaje juntos.

Y juntos sobrevivirán a una fuerte tormenta e incluso al ataque de un oso que Miguel abate con la única ayuda de un cuchillo, protegiendo así a Nadia, al conductor de la carreta en la que viajan y a los dos periodistas que les acompañan. Ello viene a poner de relieve que no sólo es una mujer la persona que necesita el auxilio del héroe sino que también resultan serlo tres varones, lo que revela a Miguel como poseedor de una fuerza y un valor mayores que aquellos de los que puede hacer gala un hombre común, evidenciando que la indefensión de Nadia no está ligada a su condición de mujer.

Sólo la fuerza brutal de un grupo de soldados invasores logra separar a la pareja. Y a pesar de ello, podría decirse que su relación continúa, en cierta medida, aún sin ellos saberlo, pues durante este periodo Nadia atiende tierna y solícita al alter ego de Miguel, es decir, a su madre, con el añadido de que no conoce la ligazón existente entre madre e hijo, siguiendo simplemente el impulso de su noble corazón:

## *La representación de la mujer en Miguel Strogoff*

«Si les mots du cœur» ne sont pas exprimés, au cours d'épanchements peu en harmonie avec une action aussi vigoureuse et des événements tumultueux, le cœur y est; son rôle se dégage selon une progression psychologique perceptible. N'en faire qu'une simple histoire d'amour n'eût pu que dévaloriser le sujet principal, et les caractères de Nadia et de Strogoff (Dekiss, 2002: 206).

Si en la primera parte de la novela era Miguel quien ofrecía ayuda a Nadia en la segunda parte será él quien, doblegado por su ceguera, se verá necesitado de la que Nadia le pueda prestar. En esta ocasión es él quien se encuentra sentado, abatido, y ella quien le tiende la mano, mano que el héroe abraza con las suyas en claro reconocimiento, reviviendo, con los papeles cambiados, aquel primer momento en el que Miguel le ofreció a ella su ayuda en las oficinas de la policía.

– Tu es là, Nadia? Demanda-t-il.

– Oui, répondit la jeune fille, je suis près de toi, et je ne te quitterai plus, Michel (2. VI. 306).



Es éste uno de los momentos cumbre de la novela, pues la fidelidad, simbolizada por el perro lazarillo, es también una de las grandes virtudes del amor conyugal, y precisamente ante circunstancias desfavorables es cuando mayor reconocimiento cabe para dicha virtud. Es necesario recordar que Hetzel sugirió la figura de un perro que acompañara a Miguel durante su ceguera, siguiendo la tradición literaria que otorga este papel de lazarillo a un can o un chiquillo, pero Verne se opuso, apostando por Nadia (p. 307, nº 65).

[...] un aveugle traditionnellement ne se conçoit pas sans chien; ce chien pourrait appartenir à une sorte de «gavroche» bohémien qui suivrait son ami fidèle chargé de conduire Michel Strogoff devenu aveugle! Jules Verne trouve absurde cette proposition, toute romantique qu'elle soit et conserve Nadia, refusant d'en faire la fille du juge qui a condamné Strogoff! (Verne, 1973: 206).

Pero esta apuesta resulta todavía más arriesgada si tenemos en cuenta que Jules Verne decide mostrar a dos individuos que se prestan ayuda y protección mutuamente.

Recordemos que ya antes de quedar ciego, Nadia había velado por su seguridad. Cuando en la sala de postas se cruzan con Ivan Ogareff, es Nadia quien se coloca entre las dos figuras intentando evitar el enfrentamiento entre ambos.



Observemos que Iván Ogareff desenfunda su sable mientras que Miguel está desarmado, indefenso. Ello pone en evidencia el valor de Nadia, que no duda en ser ella quien sufra los golpes o heridas que pudieran estar dirigidos al héroe (p. 307, nº 65).

El novelista propone nada menos que un intercambio de papeles activos y pasivos respecto a los otorgados en la literatura a los personajes masculinos y a los femeninos. En este momento, la actitud heroica de Miguel no está ligada a la acción, sino todo lo contrario, a la inhibición. Su respuesta a la provocación de Ivan Ogareff es la pasividad. Por el contrario, Nadia, una mujer, figura tradicionalmente pasiva en los relatos literarios, es quien reacciona y se



## *La representación de la mujer en Miguel Strogoff*

coloca ante Miguel evitándole el agravio de recibir un golpe. Lejos de mostrarse atenazada por el miedo, y pese a no comprender la contención de Miguel, se comporta como una auténtica heroína. En ese caso, es el héroe quien recibe el auxilio de una valiente y decidida mujer. Nadia, con su arrojo, demuestra su valor, su falta de temor, haciendo, además, gala de su nobleza, pues no tacha a Strogoff de cobarde sino que presupone que alguna razón de gran peso impide a éste contestar a la provocación de su enemigo: «Le dévouement de cette énergique jeune fille sera acquis progressivement et expliqué par les incidents du voyage» (Verne, 1973: 206).

Pero como entre esta joven pareja toda acción de protección tiene su íntima correlación, ya en el palacio, es Miguel quien salva a Nadia de ser herida por el cuchillo de Iván Ogareff, revelando así, por fin, la curación de sus ojos (p. 425, nº 89).

En cada una de estas ilustraciones, uno de los protagonistas se interpone entre el otro miembro de la pareja y el agresivo personaje antagonista, mostrando una perfecta alternancia de mutuo auxilio entre Nadia y Miguel.

Por lo tanto, la prestación de ayuda ante el enemigo se alterna independientemente de cuál sea el género de la persona que en ese momento necesita protección. Además del valor, uno de los rasgos principales del carácter de Nadia es su calma, aquella que el autor describía ya al comienzo del texto como inalterable, incluso en circunstancias ante las que un hombre hubiera sucumbido.



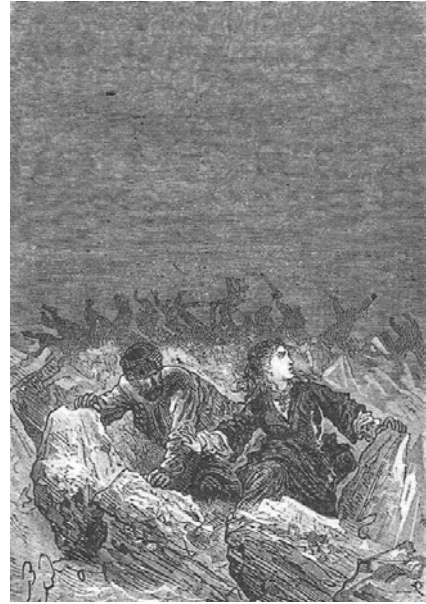


heroísmo, a través de un cuerpo distendido, con las piernas estiradas y las manos entrelazadas sobre su regazo, transmite su imperturbable serenidad, su fortaleza y su valentía (p. 315, nº 67).

Su lealtad la lleva a no abandonar a Miguel ni siquiera cuando el enemigo les persigue muy de cerca y las condiciones del camino son las peores para un invidente. Escalando entre las rocas, Nadia muestra el camino a Miguel dirigiendo con su mano el brazo de éste mientras su rostro se gira hacia atrás, alerta frente al inminente peligro (p. 388, nº 81).

Ciertamente, aunque olvidado por el gran público, el papel desarrollado por Nadia como natural compañera de Miguel Strogoff resulta imprescindible en la consecución de los logros del héroe. Pero no será ella la única mujer que pueda compartir dignamente sus aventuras.

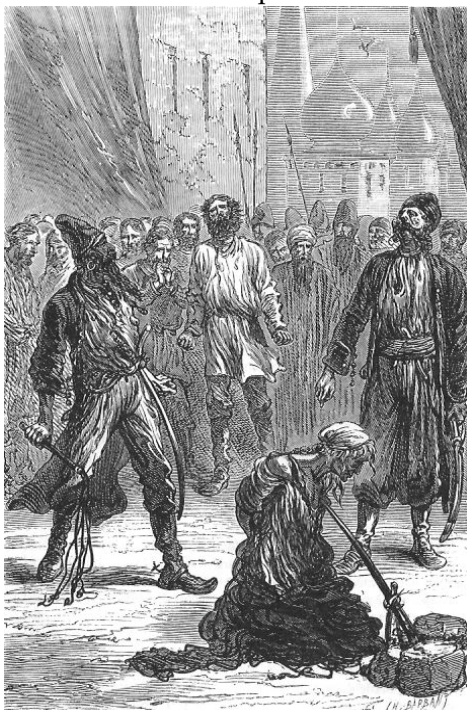
Lugar destacado también en este análisis merece su madre, Marfa Strogoff, quien no disfruta de una presencia tan continuada como Nadia



a lo largo de la novela, pero cuya participación puntual resulta igualmente enriquecedora como muestra de esos valores ejemplarizantes que Hetzel procuraba para el público adolescente.

A pesar de que las dos mujeres ignoran la relación que la otra mantiene con el personaje principal, la joven asume el papel de cuidadora de la anciana, surgiendo entre ellas la sintonía propia únicamente de caracteres nobles y limpios, ejemplificando, además, las virtudes más excelsas del ser humano: fidelidad y lealtad. Si fiel se mostraba Nadia con Miguel, leal se muestra Marfa. El autor las describe con unas condiciones morales que en nada desmerecen a las del héroe masculino, compartiendo con él idéntica talla moral.

A Marfa la descubrimos justo en el momento en que reconoce a su amado hijo en la sala de una casa de postas. La ilustración (p. 185, nº 39) muestra a Marfa Strogoff a punto de lanzarse a los brazos del que cree su hijo, mientras que éste la mira y parece querer apartarse de ella impulsándose levemente hacia atrás, negándola, evitando poner en peligro su misión. Ambos están de perfil y dan equilibrio a la luminosa imagen colocándose a sendos lados del eje central.



Es éste el único instante en el que la madre muestra una fuerte emoción, la apropiada al momento de reencuentro con su hijo al que hace ya largo tiempo que no ve. Tras la toma de conciencia de que algo verdaderamente grave motiva el rechazo de su hijo, comienza a mostrarse impassible, hermética. Incluso cuando se encuentra arrodillada y a punto de ser flagelada frente a Iván Ogareff no trasmite sino serenidad, lo que queda magníficamente plasmado en la dramática ilustración que acompaña al texto. (p. 278, nº 58).

En la última ilustración que recoge la figura de la madre, ésta yace en el suelo. Es un personaje que hemos descubierto ebria de gozo corriendo a abrazar a su hijo y a la que ahora abandonamos doliente, inerte, con el rostro oculto, abatida por el sufrimiento de ver a Miguel torturado bajo el sable incandescente que el verdugo tártaro acerca a sus ojos. Toda la energía que la sostenía para salvaguardar la identidad de su hijo se desvanece y su cuerpo se derrumba al ver que éste ha quedado ciego (p. 302, nº 65).



En esta misma ilustración en la que nos despedimos del personaje de la madre, es posible distinguir una figura que resulta ser el contrapunto de las dos analizadas hasta el momento. Se trata de Sangarra, un personaje que merece comentario propio. Esta mujer resulta ser tan fiel a Ivan Ogareff como Nadia o Marfa lo son a Miguel Strogoff. Si anteriormente señalábamos que Nadia y Marfa poseían unas condiciones morales análogas a aquéllas que magnificaban al héroe, Sangarra se mostrará tan pérfida y vil como sea necesario con el fin de ayudar al traidor Ivan Ogareff.

Analizando y comparando la forma en que se introducen estos dos personajes femeninos en la trama de la novela, observamos que Marfa Strogoff nos ha sido presentada en el momento en que realiza algo tan puramente maternal como es lanzarse a los brazos del hijo largamente ausente, una acción espontánea e impulsiva nacida de un sentimiento amoroso.

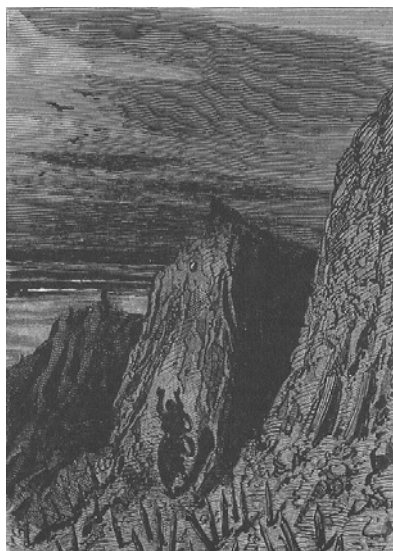
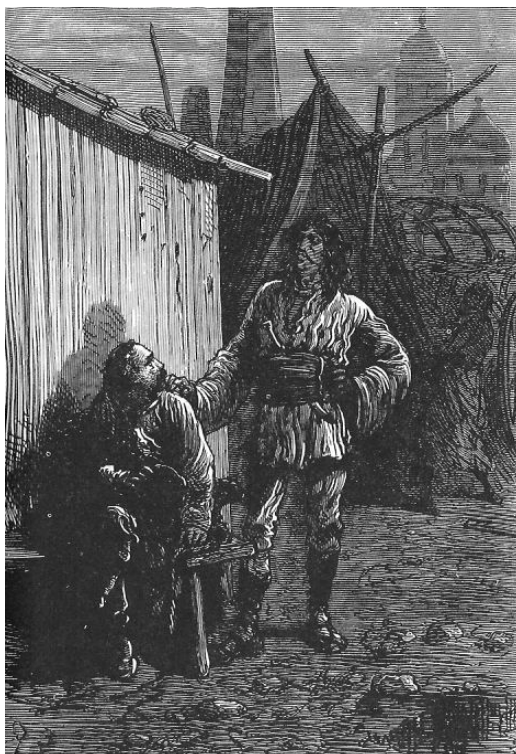
## *La representación de la mujer en Miguel Strogoff*

Sangarra, en cambio, como el personaje oscuro que es, surge en la sombra y en la sombra desaparece. La primera vez que podemos observar su figura, ésta se esconde en la oscuridad, a las puertas del carromato que ocupa con Iván Ogareff, disfrazado de gitano, quien, como el traidor que es, se acerca a Miguel por la espalda, apoyando la mano sobre el hombro de éste (p. 65, nº 14).

La última vez que la vemos se oculta en medio de la oscuridad de la noche, recogiendo entre sus manos un billete que cae desde la muralla (p. 414, nº 86). Es decir, su figura no es nítida; tanto en su presentación como en su despedida se camufla en la oscuridad de la noche, envuelta en los halos de misterio inherentes a los traidores.

Sin embargo, en las otras tres ocasiones en que es representada no pasa desapercibida, sobre todo por la fuerza de sus escrutadores ojos.

A pesar de tratarse de un personaje secundario, su mirada es una de las que mayor atención capta en el lector. A ello ayuda el hecho de que la luz incide directamente sobre el rostro de Sangarra, con el fin de destacarla del



resto del contexto y otorgarle la fuerza que en ese momento está asumiendo (p. 100, nº 21).

Aunque con su cuerpo sigue al grupo, sus descarados ojos se posan sobre el protagonista, con insistencia, con desconfianza, quizá tratando de recordar dónde ha visto ya esa cara, quizá buscando la prueba de la confirmación de sus sospechas.

Están también aquí presentes otras tres figuras femeninas, esta vez gitanas, que forman parte de la troupe en la que se ha infiltrado Iván Ogareff.



En esta ilustración (p. 246, nº 52) se aprecia la mirada de desconfianza de Sangarra, que parece vigilar de soslayo la conversación mantenida por los otros dos personajes, en busca de nuevas informaciones que poder transmitir a Iván Ogareff.

El ilustrador consigue de este modo tan perfecto reflejar las cualidades del personaje en su faceta de espía.

La tercera es aquella en la que comenzábamos a hablar de este personaje, donde, colocada ante el trono del emir, como señala el texto, en la escena de la tortura a Marfa, dirige duramente su mirada hacia Miguel

Strogoff, a la vez que sus manos se muestran crispadas, como si quisiera sujetar en ellas el odio con el que se abalanzaría contra el protagonista.

A pesar de la evidente e importante intervención de estos tres personajes femeninos en el grueso del relato, la única ilustración ocupada exclusivamente por figuras femeninas es la que corresponde a la

## *La representación de la mujer en Miguel Strogoff*

presentación de la mujer de Féofar, el jefe del ejército invasor, quien aparece rodeada de otras cinco mujeres tártaras. Esta ilustración puede obedecer al intento de proporcionar al público juvenil una imagen clarificadora respecto a una realidad desconocida, encuadrado en el afán divulgativo de unas características etnográficas distintas a las europeas.

En este retrato destaca la perfección, serenidad, belleza y juventud que refleja el rostro de la figura central, a lo que es necesario añadir el exotismo de los vestidos que la cubren y la riqueza de las alhajas con las que se adorna, siendo todo ello fiel reflejo de los datos aportados por la amplia y profusa descripción del texto de Julio Verne (p. 286, nº 60):



Sa chevelure, divisée en quatre nattes, caressait ses épaules éblouissantes de blancheur, à peine couvertes d'un voile de soie lamé d'or qui se rajustait en arrière à un bonnet constellé de gemmes du plus haut pris. Sous sa jupe de soie bleue, à larges rayures plus foncées, tombait le «zir-djameh» en gaze de soie, et, au-dessus de sa ceinture, se chiffonnait le «pirahn», chemise de même tissu, qui s'échancrait gracieusement en remontant vers son cou. Mais, depuis sa tête jusqu'à ses pieds, chaussés de pantoufles persanes, telle était la profusion de bijoux, tomans d'or enfilés de fils d'argent, chapelets de turquoises, «firouzehs» tirés des célèbres mines d'Elbourz, colliers de cornalines, d'agates, d'émeraudes, d'opales et de saphirs, que son corsage et sa jupe semblaient être tissus de pierres précieuses.

Quant aux milliers de diamants qui étincelaient à son cou, à ses bras, à ses mains, à sa ceinture, à ses pieds, des millions de roubles n'en ressuent pas payé la valeur, et, à l'intensité des feux qu'ils jetaient, on eût pu croire que, au centre de chacun d'eux, quelque courant allumait un arc voltaïque fait d'un rayon de soleil (2. IV. 285-287).

Como vemos, la esposa de Féofar muestra, gracias a las riquezas que exhibe sobre su cuerpo, el status social y económico del marido, algo parecido a lo que sucede con las mujeres europeas del siglo XIX.

Curiosamente, para describir a las mujeres que la rodean, el texto lo hace indirectamente al referirse a esta primera mujer: «Contrairement à la coutume mahométane et par un caprice de l'émir sans doute, elle avait le visage découvert» (2. IV. 285). De ello se deduce que lo normal sería que el resto del grupo tuviera oculto el rostro, siguiendo la costumbre mahometana. Sin embargo, sólo dos de las seis féminas aparecen representadas ocultando su rostro, dejando únicamente al descubierto los ojos.

Frente a las que podríamos considerar como mujeres de la familia del jefe tártaro, pueden observarse otras tres mujeres tártaras cuyo vestuario y actitud corporal nada tiene que ver con aquéllas. En este caso se trata de bailarinas que danzan ante los ojos de Miguel Strogoff justo en el momento previo a sufrir la tortura de quedarse ciego (p. 296, nº 63). Destaca la delicadeza de las telas de sus vestidos y pañuelos y la sensualidad con la que parecen ser desplazadas por el aire:



Les danseuses se transforment en tourbillons de soie dans lesquels se devinent leurs corps envoûtants. Dramatiquement, Jules Verne réussit l'une de ses plus belles scènes, l'une des plus complexes. La danse répond rituellement au supplice de la mère et introduit au rituel suivant: le sacrifice du fils. Michel Strogoff aura les yeux brûlés au cours d'un spectacle grandiose des plus voluptueux. Les danseuses persanes, indiennes, tziganes, auxquelles se mêlent les cavaliers tartares, sont là pour donner le spectacle du désir; comme si les bourreaux offraient à leur victime cet honneur et ce plaisir suprême qui accroît encore la cruauté du châtiement: voir le plus féerique et le plus beau des tableaux érotiques avant de perdre la vue (Dekiss, 2002: 206).



## *La representación de la mujer en Miguel Strogoff*

No deja de ser curioso que la última visión que los tártaros se afanan en ofrecer a Miguel Strogoff antes de cegararlo sea la danza de unas bailarinas.

Ciertamente todo en ellas busca encender el deseo sexual del varón: con objeto de hacer volar sinuosa y sensualmente por el aire ligeros lienzos de seda, sus brazos desnudos se alzan hacia el cielo, favoreciendo la percepción de las naturales curvas de la anatomía femenina que quedan subrayadas por las frágiles telas que se ciñen a cuerpos, remarcando así sus cimbreantes movimientos.

En perfecta consonancia, sus largos cabellos, símbolo universal de la feminidad, ondean libremente en el aire, mientras que sus ojos se dirigen directamente al reo.

Como vemos, posturas corporales, ojos, peinados y atuendos son los que denotan una oposición diametral con aquéllas de las que Nadia hacía gala en el vagón del tren.

También es fuerte el contraste con la distinta consideración que el baile tiene en occidente, donde no es concebido como exhibición de la figura femenina sino como disfrute personal del individuo, cualquiera que sea su género. Así, una de las primeras ilustraciones de la novela, muestra un baile en uno de los salones del palacio moscovita en el que se distinguían claramente tres figuras femeninas, además de otras dos cabezas cuyas nuca recogen peinados femeninos. Precisamente en ellas podemos observar que los cabellos se encuentran no sólo más recogidos sino de forma más ordenada y calibrada, mucho menos libre y salvaje que en aquéllos de las bailarinas tártaras.

Los hombros quedan cubiertos y aunque los corpiños se ciñen al cuerpo femenino remarcando torso y cintura, las faldas cubren completamente las piernas, proporcionando, a base de capas, un volumen que oculte el resto de formas femeninas (p. 16, nº 4).



Así pues, como vemos, la concepción de la figura femenina en general resultaba muy distinta según ésta perteneciera a una cultura occidental o a una oriental. Pese a que en occidente la situación social de la mujer no era todavía de igualdad, no era considerada sólo un objeto de deseo.

A modo ya de conclusión, podríamos resaltar la existencia tanto de concomitancias como de diferencias en cuanto a la forma de concebir la figura femenina en una u otra cultura de las reseñadas en la novela. Por un lado, es coincidente el modo en el que ambas culturas simbolizan en la esposa el estatus del marido, reflejado en la riqueza de las telas que las cubren y las joyas que las adornan. Por otro, se diferencian en la marcada reificación de la mujer en la cultura oriental, siendo considerada más como objeto que como sujeto, por lo que su vida sólo tiene sentido en función de los varones a los que está ligada o, incluso, sometida.

Es ésta una cuestión que queda bien patente en el estudio comparativo de las dos formas de baile atestiguadas tanto en la narración como en las ilustraciones. Mientras en Oriente las mujeres danzan, sólo para ser contempladas, cuando así lo ordenan los varones, en Occidente personas de ambos sexos comparten la misma actividad persiguiendo el mismo objetivo de solaz y disfrute. Si en Occidente las mujeres son consideradas como individuos, en Oriente resultan ser simplemente una parte de ese todo que podría denominarse *feminidad*, resaltando sobre todo su sensualidad.

Respecto al tratamiento concreto recibido por los personajes de Nadia, Marfa y Sangarra, es necesario destacar el paralelismo establecido entre estas figuras femeninas y sus correspondientes masculinas.

Sangarra, con su mirada desconfiada, escrutadora, acechadora, se revela como la perfecta compañera para un traidor como Ivan Ogareff. Marfa, en calidad de madre, se muestra arrebatada en su amor maternal y estoica frente al castigo que puede recibir por ser su madre. La figura de Nadia es, nada más y nada menos, la digna compañera del héroe. No es una heroína por «contagio», pues ya antes de encontrarse con Strogoff da muestras de su coraje al decidir por sí misma la realización de un viaje a través de un vasto territorio para poder unirse con su padre exiliado. Respecto a su actitud junto a Miguel, muestra su capacidad para permanecer a su lado de principio a fin, resistiéndose a ser capturada por

## *La representación de la mujer en Miguel Strogoff*

los tártaros, enfrentándose con Ivan Ogareff, sin abandonar a Miguel Strogoff ante la adversidad e intentando protegerlo exponiendo su propia vida, y todo ello sin perder nunca la calma. Realmente, una gran heroína, tanto en relación al texto como en relación a las ilustraciones, y modelo perfecto, al igual que Miguel, para las nuevas generaciones.

### **Bibliografía**

- DEKISS, J. et DEHS, V. (2002): *Jules Verne l'enchanteur*, Paris, Éditions du Félin Kiron.
- JAUZAC, P. et WEISSENBERG, E. (2005): *Jules Verne. Hetzel et les cartonnages illustrés*, Paris, Éditions De l'Amateur.
- VERNE, J.J. (1973): *Jules Verne*, Paris, Hachette.
- VERNE, J. (2008): *Michel Strogoff*, Paris, Librairie Général Française.  
<http://jv.gilead.org.il/rpaul/>