

¿TRADUCIR O RECREAR? EL DILEMA DE LOS ADAPTADORES TEATRALES HISPÁNICOS EN EL CASO DE JULIO VERNE

M. Carme Figuerola Cabrol, Universitat de Lleida

Si la fortuna de un escritor pudiera rastrearse tras el número de peticiones que sus obras suscitan en las bibliotecas públicas, consideradas templos del saber a principios del siglo XX, las apreciaciones de un funcionario de la Biblioteca Nacional de España en 1928 instituirían a Julio Verne como uno de los más valorados:

Julio Verne y Emilio Salgari sobre todo. Es tal el número de peticiones que diariamente se hacen de novelas suyas, que hemos tenido que poner sobre la pared la lista de sus obras con las correspondientes firmas, para que los muchachos no tengan necesidad de consultar los catálogos o de ir al Índice (Vela 2004: 213).

Dicho favor entre el público se confirma a juzgar por los registros de compras y los catálogos de fondos de instituciones como el “Patronato de Misiones Pedagógicas” y el “Museo Pedagógico Nacional”, entidades encargadas de favorecer el gusto por la lectura entre un colectivo poco proclive a dicha actividad. También en ese caso el autor francés ocupa los primeros puestos, junto a Swift, Poe, Kipling o Mayne Reid por lo que se refiere a la novela de aventuras (MARTÍNEZ RUS 2001: 449). El más de medio siglo que separa el comentario precedente de la publicación en Francia de las obras del autor indica cómo éste se va convirtiendo en un clásico cuya pervivencia alcanza la actualidad, tal vez porque como advertía el crítico de *La Ilustración católica* se trata de un autor “sin peligro de emponzoñar las inteligencias ni los corazones”.¹ Sin pretender por ello restarle mérito, compartimos la opinión publicada en 1883 por el *Semanario de las familias* cuando, en una semblanza sobre Verne, destaca el papel del teatro en la suerte del novelista. Al recordar su ingreso al mundo de las

¹ *La Ilustración católica*, 14 de diciembre de 1880, p. 7.

letras a través de obras teatrales que no alcanzaron grandes repercusiones señala que

[...] ha sido preciso que el autor publicase sus novelas para que despues [sic] produjeran sensacion [sic] y tuvieran gran éxito las producciones dramáticas que, sacadas en mayor parte de las mismas, ha dado al teatro con los titulos *Un neveu d'Amérique*, *Le Tour du monde en Quatre-vingts jours*, *Michel Strogoff*[...] ²

El comentarista percibe con acierto la tendencia que se acentúa con el paso del tiempo: considerar a Verne como un autor especialmente vinculado con la literatura infantil, ha supuesto infravalorar su gusto por el teatro y sus frecuentes incursiones en este arte, además de deslucir la influencia que la práctica escénica ejerce en el uso de diálogos para la construcción de sus relatos. Significa también olvidar que el espectáculo teatral constituía una fuente económica importante durante el Segundo Imperio, aspecto que el escritor pudo haber considerado con toda probabilidad.

Pese a no ser la obra más famosa, *Miguel Strogoff* alcanzó gran fervor en los escenarios o la gran pantalla. Basta tomar como ejemplo los beneficios económicos que su versión teatral generó según fuentes de la época: para afirmar el auge del teatro como género y desvanecer opiniones pesimistas al respecto, en 1891 *El Heraldo de Madrid*,³ información que retoma luego el *Diario oficial de avisos de Madrid*, cita entre las obras que habían obtenido más de 300 representaciones *Miguel Strogoff* y establece su recaudación en 2.893.006,5 francos, cantidad superior a la generada por *La vuelta al mundo* [sic], cuyas 400 escenificaciones habían producido 2.876.025,90 francos. En esa senda el 16 de marzo de 1892 *La libertad* confirmaba a sus lectores el éxito del drama en cuestión que figuraba en cartel en el teatro Châtelet de París arguyendo el elevado número de ejemplares impresos con motivo de su representación, aunque, si se consideran sus cuentas, el

² “Julio Verne” en *Semanario de las familias. Revista ilustrada*, 29 enero 1883.

³ *El Heraldo de Madrid*, 26 de agosto de 1891, núm. 299. *Diario oficial de avisos de Madrid*, 8 de septiembre de 1891, p. 3.

periodista parece incurrir en algún error.⁴ Pero no sólo este género contaba con buena salud en el país vecino, también en el nuestro la prensa de la época permite comprobar que se sigue de cerca la evolución del “fenómeno Strogoff” en Francia con una firme voluntad de trasladarlo inmediatamente a España. En efecto, la obra debuta en el Châtelet el 17 de noviembre de 1880 y al cabo de apenas un año su presencia se registra ya en las carteleras españolas. Así lo confirma *Crónica de la música* cuando refiere las novedades en Barcelona mediante el siguiente breve:

Ha regresado de París, el empresario del teatro Principal, Sr. De Brugada, que ha comprado los aparatos y decoraciones de *Miguel Strogoff*, que se representa en el teatro del Châtelet, y que dicho empresario quiere hacer traducir al castellano para darlo á conocer á nuestro público.⁵

Durante 1880 y 1881 la prensa coincide en subrayar este favor entre el público y cuando el articulista de *El Liberal* señalaba que “Los teatros de París viven de obras viejas”,⁶ poco podía imaginar que al menos en la Península, ésta se mantendría con una cierta regularidad hasta la década de los treinta: los anuncios publicados, por ejemplo, en *La Vanguardia* muestran su periplo generalizado por los escenarios de la Ciudad Condal –el Circo Ecuestre de Barcelona, el Teatro Español, teatro Principal, teatro de Novedades, Teatro Cataluña, Teatro Tivoli, entre otros–. Por todo ello, en noviembre de 1890 el redactor de *La Esquella de la Torratxa*, a juzgar por la interrogación retórica que utiliza para anunciar la próxima representación en mimo organizada por el Circo Ecuestre de Barcelona, puede dar por sentado que sus lectores están lo suficientemente familiarizados con el protagonista del espectáculo:

⁴ Afirma que el editor efectuó una tirada de 2000 ejemplares aunque luego asegura que cada día se venden 1534 ejemplares en Le Châtelet (*La libertad*, nº 560, 16 de marzo de 1892).

⁵ *Crónica de la música*, 14 de septiembre de 1881, p. 3.

⁶ *El Liberal*, 3 de abril de 1881, p. 2.

¿Qui no coneix lo *Miguel Strogoff* de Julio Verne? Vingut al mon en forma de novela, popularisat després en lo teatro, ja no li faltava sino alcanzar los honors de la pantomima.⁷

La obra se convierte en una moda incluso presente en la vida mundana del momento: en 1892 los marqueses de Perijás ofrecen en Madrid un baile de disfraces para niños donde a la condesa de Vilches la escolta un “Miguel Strogoff”.⁸ Al cabo de diez años también en la capital española durante el baile ofrecido por los Duques de Plasencia la Marquesa de Sierra Bullones luce un traje inspirado en dicha obra y destacable por su exotismo y su lujo⁹ –aspectos a menudo presentes en los comentarios referidos a las adaptaciones teatrales–.

Pero no sólo las metrópolis se benefician de las aventuras del correo del zar. Su eco en provincias es notable como lo muestran los ejemplos siguientes: en Alicante se sienten especialmente complacidos por poder disfrutar de un espectáculo de tal calidad,¹⁰ o en Arjona, provincia de Jaén, donde en 1912 el estreno de *La Guerra Santa* alcanza calificaciones muy positivas. Los comentarios emitidos por la prensa contemporánea atestiguan que si bien durante los primeros años tras la publicación de la novela a menudo se explicita la referencia a la misma, con el transcurrir del tiempo la versión teatral adquiere independencia en el imaginario popular. Así lo muestra el hecho de que en *Bob*, relato por entregas publicado en *La Época* durante 1892,¹¹ se cite la representación dramática la que se cita para introducir un motivo conocido

⁷ “Circo Equestre” en *La Esquella de la Torratxa*, nº 616, 1 de enero de 1890. Se refiere a la versión de Fernando Guerra y Themistocles Onofri citada entre las referencias bibliográficas.

⁸ *La Época*, 13 de marzo de 1882, p. 2.

⁹ “Era el de un personaje ruso de Miguel Strogoff; combinábanse en él los colores moscovitas y completaban tan vistoso atavío una gran diadema en forma de mitra pequeña, y algunas de las magníficas alhajas que la marquesa posee...” (*La Época*, 1 de marzo de 1892).

¹⁰ *La correspondencia alicantina: diario de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*, 2 de diciembre de 1898. Por su parte, la versión de Gómez de Miguel en 1928 fue llevada por Enrique Rambal a los escenarios madrileños y a los levantinos con representaciones en Alicante y Valencia.

¹¹ *La Época*, 28 de mayo de 1892, p. 4.

del lector de forma que éste pueda valorar con mayor acierto el estado anímico del personaje epónimo. Por otra parte ese mismo año *La Correspondencia de España*¹² señala la inclusión de *Miguel Strogoff* en las carteleras francesas como una consecuencia derivada del acuerdo militar franco-ruso firmado con tal de preservar la paz, en un reequilibrio de fuerzas frente a la Triple Alianza.

Dedicaremos pues, nuestra atención a algunas de las versiones teatrales españolas con tal de observar las propuestas de los adaptadores ya que en algunos casos se acercan a la recreación. En concreto y siguiendo un orden cronológico constituyen el *corpus* de estudio la zarzuela de Enrique Pérez Escrich –autor de renombre en el ámbito de la novela de folletín– y Luis Mariano de Larra –hijo del célebre escritor romántico, dramaturgo y autor de varias comedias y obras de zarzuela (GIES 2008: 241-257). Los arreglos musicales correspondieron a Emilio Arrieta, compositor y músico de la corte de Isabel II. Esta versión en 3 actos y 20 cuadros fue representada a partir de finales de 1879 bajo el título de *La Guerra Santa* y por la forma en que la crítica contemporánea se refiere a la misma, su filiación respecto a la novela *Miguel Strogoff* parece resultar evidente a ojos del espectador, lo cual indica de nuevo el éxito de la obra original. Consideraremos también la versión de Emilio Graells Soler datada probablemente en 1916. Por esas fechas dicho autor ha llevado a cabo otras muchas adaptaciones dramáticas de obras escritas por novelistas españoles y franceses que en su conjunto, suelen pertenecer a esa categoría denominada “literatura popular”. En su cuenta figuran nombres como Dumas, Enrique Pérez Escrich o Antonio Altadill.¹³ También se encargó de una versión teatral basada en el género policíaco, muy en boga en la España de esos días, *Hazañas de Sherlock Holmes*. Andando el hilo del tiempo, le sigue la versión de

¹² *La Correspondencia de España*, 5 de enero de 1892, p. 1.

¹³ Adaptó la novela escrita por el autor de ideología progresista Antonio Altadill, *Barcelona y sus misterios*, obra que como el folletín *Los misterios de Barcelona*, de Nicasio Milà de la Roca, beben de la fuente de Eugène Sue y *Les mystères de Paris*, uno de los pilares de la denominada literatura popular.

Emilio Gómez de Miguel y Baerlam¹⁴ –conocido traductor del italiano y del francés, responsable asimismo de adaptaciones de clásicos como *Hamlet* o *Macbeth*– representada a partir de 1928. Tomada como referencia por diversas compañías para organizar el espectáculo en cuestión, destaca sin embargo la versión dirigida por el reconocido actor y director Enrique Rambal quien un año antes se había encargado de la escenificación de *Veinte mil leguas de viaje submarino*. Aunque las primeras versiones cinematográficas llegan con el siglo XX de la mano de Estados Unidos antes de la primera guerra mundial, tal vez debido a ese conflicto en Europa, habrá que esperar a 1925 para que la producción francesa con Ivan Mosjoukine como protagonista traspase las fronteras galas. De ese modo en 1927 la prensa española registra un sentir general elogioso hacia la película, lo cual podría justificar su regreso con fuerza a los escenarios incorporando a actores de la talla de Enrique Rambal. Mucho más reciente (1965) es la versión radiofónica emitida en el espacio “Radio Teatro” de Radio Barcelona dirigida por Armand Blanch y Pedro Voltes Bou. El primero, en su calidad de director del cuadro escénico de Radio Barcelona desde la década de los cuarenta, se caracterizó por su ambición divulgativa, que le llevó a combinar la retransmisión de obras clásicas con la de producciones contemporáneas, con buena acogida entre el auditorio. El segundo, historiador de renombre, ejerció en su juventud como periodista en Radio Barcelona y, tras esta etapa, no dudó en colaborar con los medios de comunicación para contribuir a su labor divulgativa.

Si a menudo se ha citado a Verne como el artífice de la novela científica en reconocimiento a su labor de difusión de los avances del progreso, *Miguel Strogoff* aunque también traduce esa

¹⁴ Emilio Gómez de Miguel y Baerlam, Miguel Strogoff o El correo del zar: escenificación, de gran espectáculo, de la célebre novela de Julio Verne, en cuatro jornadas, distribuidas en catorce cuadros, Madrid, Siglo XX, 1928. En su tesis sobre Enrique Rambal, Francisca Ferrer Gimeno la atribuye a “Emilio G.[ómez] Soler” confundiendo, a nuestro juicio, la versión que Gómez Soler realizó en 1916 y por el hecho de atribuir “Baerlam”, que constituye el segundo apellido del autor, al sobrenombre tomado por Enrique Rambal, actor y director que efectivamente representó esta pieza en 1928 (FERRER 2008: 321).

postura al idear infinitud de medios de transporte utilizados por el héroe, destaca sin embargo por ejemplificar otra de las virtudes de la escritura verniana: su contribución al saber geográfico. Ya desde el subtítulo mismo se da cuenta del gran trecho que separa ambas ciudades y que además introduce al lector por los parajes de un país por aquél entonces todavía poco conocido. Ese objetivo da lugar en el relato a abundantes descripciones de coordenadas espaciales, con sus correspondientes variaciones etnológicas. Por otra parte, la rebelión de las tropas tártaras al servicio de un traidor y su derrota a raíz de la proeza de Miguel Strogoff, como podría sintetizarse de forma vasta el argumento, conlleva una dificultad añadida para la adaptación teatral al exigir un abundante número de actores secundarios. Conjugar esas exigencias con las necesidades dramáticas suponía un reto al que las versiones citadas responden con medios distintos.

En relación con el planteamiento de la intriga puede observarse que además de las particularidades impuestas por cada género, los adaptadores optan por soluciones variadas para presentar la situación. En el caso de *La Guerra Santa* corresponde a los coros que inauguran la obra anunciar un conflicto armado en la frontera y vaticinar cual oráculos la victoria de quien ostenta la autoridad política puesto que se le exalta mediante un insistente “Viva el Czar” [sic] (LARRA Y ESCRIC 1880: 1-7). A esta síntesis del peligro se añaden las canciones en solitario de los dos periodistas: el primero en presentarse a escena, Carranza, se define como redactor de un periódico español, destaca su experiencia internacional que le autoriza para calificar de “singular” a la corte moscovita y sirve, por su interpelación al otro periodista, francés en este caso, para introducir a su rival. Este último reitera un tanto el proceso efectuado por su antecesor sin aportar mayores detalles. Saltan a la vista dos aspectos: por una parte la modificación de los nombres, práctica que se sigue con otros personajes. En el caso del protagonista y de su enemigo los cambios se reducen a simples adaptaciones fonéticas más acordes con las características fonológicas del castellano: Michel *Strogoff* se convierte en Miguel *Ostrogoff*, *Ogareff* se muda en *Agoreff*, *Feofar* deviene *Geofar* o *Jeofar*. Mayor relevancia adquieren los nombres con que se bautizan a a ambos periodistas, De Carranza y Canard, con el ánimo de

indicar sus respectivos orígenes, o a las protagonistas femeninas, Nadia y Sangarra, que dan paso a María y Sara. En el caso de éstas los apelativos conllevan unas connotaciones religiosas acordes con el mensaje latente en la obra desde su título mismo. En efecto, el maniqueísmo de la novela fuente adquiere mayor eco al remitir al público al ámbito de lo espiritual y lo sagrado. Agoreff, y por añadidura los tártaros, se definen como seguidores del Corán y por tanto, adoradores de Alá. Este detalle figura ya en el relato verniano aunque su trascendencia en la trama persigue menos un objetivo dramático y más bien etnológico. Sin embargo, tanto la zarzuela –que exhibe en su escena décima a un coro de tártaros, léase *infieles*, loando a su divinidad e invocando el inicio de la guerra santa– como la posterior adaptación radiofónica insisten en este matiz religioso. De ese modo el protagonista puede ser calificado de “mártir” incluso antes de recibir su injusto castigo (LARRA Y ESCRIC 1880: 186). En esa senda el eco bíblico de los nombres atribuidos a ambas mujeres refuerza la vertiente mística: si en los textos sagrados María evoca la pureza virginal, a Sara –también madre del Pueblo Elegido– se la conoce por sus inclinaciones pasionales. A un público familiarizado con los conocimientos religiosos le debía resultar relativamente fácil establecer un paralelismo con el dúo teatral. La fidelidad de María, su amor honesto por el protagonista, su inclinación ante el deber y el respeto paterno, aun cuando por ese motivo debe afrontar constantes peligros, contrastan con Sara, quien personifica a la gitana víctima de su mal de amores.¹⁵ Pese a una cierta afinidad entre esta última y el traidor, la presente versión se aleja del original y opta por mostrar el nacimiento de su aprecio por el héroe convirtiéndola en una víctima de sus propios sentimientos puesto que al final declara haber perdido su fortuna a causa de su pasión: «Por ti Miguel perdí ventura! patria! amor, acuérdate de mi, adiós! Miguel!» (Larra y Escric 1880: 214). Desde esa perspectiva religiosa habría resultado complejo admitir que pudiera triunfar el delirio pasional por encima de un afecto bien encauzado como es el de María. La zarzuela deja en ese aspecto una marcada impronta sobre las versiones posteriores puesto que incluso la panto-

¹⁵ “Yo soy egipcia errante que vaga perseguida, yo soy el melancólico suspiro del amor” (LARRA Y ESCRIC 1880: 59).

mima de Guerra y Onofri, pese a su reducido esquema, deja intactos respecto al texto fuente los nombres de los periodistas pero mantiene el de Sara para designar a la compañera de Agoreff [sic] además de presentarla como una mujer que entrega su vida por el héroe y contribuye a la salvación de éste (GUERRA & ONOFRI 1890: 13). Sin embargo, si bien la novela original tiende a reconstituir las distintas familias disgregadas por el desorden social,¹⁶ ese rasgo se diluye en la zarzuela que nos ocupa puesto que muestra a un protagonista enteramente al servicio de una misión a favor de su país y de un ideal religioso.

La españolización de los nombres constituye un recurso frecuente en las traducciones españolas decimonónicas.¹⁷ La versión de Graells Soler adopta este criterio de forma arbitraria al modificar los apelativos de las jóvenes (Nadia será Nadina y Sangarra, Fedia) mientras que se mantiene el resto e incluso algunos personajes introducidos reciben patronímicos que imitan los sonidos de la lengua rusa (Schaverine, Adarof, Kedevick), aunque el efecto se compensa con otros varios de corte castellana (Alejo, Arcadio o Basilio). En cambio, a medida que transcurre el nuevo siglo y, por consiguiente, puede suponerse que existe una relativa apertura al exterior, se aprecia en este sentido un mayor respeto al original: Gómez de Miguel conserva los nombres originales; en cuanto a Armand Blanch y Pedro Voltes efectúan cambios mínimos: Nadia continúa siendo Nadine y Sangarra simplifica su consonante vibrante. En cambio, se operan simplificaciones interesantes que pueden atribuirse a la naturaleza del género radiofónico que persigue de este modo facilitar a los oyentes la identificación de las voces con los personajes encarnados. Por ese motivo los periodistas se reducen a Blunt y Jolivett [sic] o se omite el nombre de la madre de Miguel, el del General o

¹⁶ Nadia busca a su padre, mantiene una relación filial con Marfa, la única debilidad del héroe radica en su madre, el zar intenta por todos los medios salvar a su hermano y proteger a su pueblo, de quien se presenta como padre.

¹⁷ Recuérdese que los autores mismos ven traducidos sus nombres en las ediciones españolas, de manera que, por tan sólo citar dos ejemplos notables, George Sand se transcribe como Jorge Sand o Alexandre Dumas como Alejandro Dumas.

el del Gran Duque designándolos como tales, privilegiando así su función dramática o política por encima de una identidad individual en la que los autores no van a ahondar.

Por otra parte un segundo aspecto interesante, que surge ya desde el inicio de la zarzuela en cuestión, reside en la pareja de periodistas. También en este caso se aprecia una españolización no sólo de los referentes, sino de su significado. En efecto, el Señor de Carranza encarna a un redactor español que, siguiendo la tendencia de Verne para desdramatizar el relato, debe oponerse de forma cómica a su rival. En un siglo que ha visto cómo la nación española derrotaba al entonces primer imperio francés ¿qué mejor rival podía escogerse que un miembro del país vecino? No obstante, esa metamorfosis cede a una simplificación de los personajes, a los que reduce a comparsas a la merced de tópicos que suelen caracterizar los caracteres de sus compatriotas. De esta forma, de Carranza actúa anteponiendo en todos sus actos el orgullo y se opone a su vecino, bautizado significativamente con el término *Canard*, utilizado en el francés contemporáneo para designar un periódico de escaso valor ya que en el siglo XVIII ese término se aplicaba a una noticia falaz publicada para confundir al público. También en este caso se cede a la excesiva simplificación puesto que el personaje queda atrapado desde el principio en ese reproche que le acusa de falta de solidez profesional.¹⁸ A nuestro entender, los adaptadores abusan de esa vertiente cómica e incurrir en una visión reduccionista que achaca al francés defectos demasiado evidentes –aparece como un banal glotón y como un cobarde cuando al caer prisionero junto a su compañero no cesa de encomendarse a Dios–, mientras que conceden a de Carranza todas las bondades designándolo como el más sagaz de los reporteros, a quien, naturalmente corresponde descubrir al traidor.

En ese proceso de aculturación emprendido por los responsables del libreto, se aprecia en el periodista español un patriotismo poco razonado y simplista al limitarse a tópicos ramplones: en su añoranza del país se limita a citar el sol, el cocido madrileño (LARRA Y ESCRIC 1880: 104). Por el contrario emite compara-

¹⁸ “Soy corresponsal activo de un periodico francés y me acusan sin motivo de dar partes al revés” (LARRA Y ESCRIC 1880: 15).

“Transfer” VIII: 1-2 (mayo 2013), pp. 51-69. ISSN: 1886-5542

ciones poco fundadas entre sus compatriotas y los tártaros para aludir al carácter impulsivo de unos y otros:

TARTARO. No entendemos de leyes!
CARRANZA. Calla! Lo mismo que en España
No lo van á creer cuando se lo escriba!
(LARRA Y ESCRIC 1880: 134)

La superficialidad de ambos personajes será motivo de censura por parte de la crítica de la época que de forma fundada adivina en tal proceder un importante escollo para el éxito de la pieza:

En tant que’ls tipos que mes figuran en la sarsuela, ab prou feines están borrhonejats, dos tipos purament secundaris, sens ‘ls quals també hi hauria acció, tenen una importancia ridícula y de cap modo justificada: nos referim als dos periodistas, posats en acció sols ab l’intent de dir alguns xistes, qu’estarian molt bé si no fossen dits en la Siberia.¹⁹

El reproche se mantiene incluso tras una década de su estreno²⁰ cuando, por ejemplo, el redactor de un periódico alicantino, *El Eco de la Provincia*, pese a su intento de mantener el fiel de la balanza, no puede evitar la mención a este mismo defecto:

Dos de sus personajes, los periodistas, nos parece que están dibujados con poca propiedad y alguna exageración; pero este lunar desaparece ante el vigor, el colorido y la belleza con que están pintados todos los demás, particularmente los principales.²¹

En el caso de Graells Soler también se opta por modificar las nacionalidades de los periodistas en un sentido, no obstante,

¹⁹ “La guerra santa” en *Lo Tibidabo: diari no politich*, nº 2, 27 juliol 1879, p. 3.

²⁰ El uno de enero de 1880 el estreno que tuvo lugar en El Ferrol se describe en los términos siguientes: “con escasísima concurrencia y mucha frialdad entre el público”; posteriormente se señala que “Los periódicos hacían una mala crítica a la interpretación de la obra”. (OCAMPO 2001: 20 y 28 respectivamente).

²¹ Ecuo, “Guerra Santa” en *El Eco de la Provincia: diario conservador-liberal*, nº 409, 19 enero 1888, p. 3.

distinto. Se mantiene la identidad española de uno, al cual se asigna una denominación menos castiza, Carol, mientras su compañero, inglés en este caso, recibe el apelativo de Mister Block –donde el tratamiento de cortesía se mantiene para reiterar de forma palmaria su procedencia–. Al igual que en la versión anterior, el primero encarna los atributos positivos: optimista, caballeroso, perspicaz y, como su antecesor de Carranza, patriota..., mientras se reserva para el segundo el cometido cómico, vehiculado esencialmente a través del poco dominio de la lengua que le hace caer en sinsentidos. Es el caso de confundir el apellido de su compañero con el vocablo *Caracol*. Con todo, el adaptador recurre a esa torpeza para alcanzar una función explicativa que en Verne suele realizarse por medio de las notas al pie: al anotar el periodista inglés términos poco frecuentes junto a su significado facilita al espectador la recepción del mensaje.

Las dos versiones más recientes conservan la distribución identitaria original por lo que respecta a ambos periodistas. De ese modo mantienen sus funciones al interpretarlos como un recurso para desdramatizar la trama mediante su rivalidad cómica a la vez que cumplen con el papel de auxiliares del protagonista puesto que subrayan y atestiguan los obstáculos que éste debe vencer, informando de los mismos a cada etapa.²² Sin embargo, la adaptación radiofónica insiste en la escasa destreza lingüística por parte del inglés, incapaz de conjugar los verbos en castellano... Ambos figurantes desaparecen de la intriga sin ni siquiera participar del desenlace. A nuestro juicio se debe a que en este caso se ha introducido a un personaje inédito –el General– para cumplir con varias metas, alguna de las cuales correspondían a los periodistas: la primera, autorizar y dotar de verosimilitud al relato. La transmisión radiofónica se inicia situando al General en un contexto contemporáneo y, por tanto, menos alejado sentimentalmente al del oyente. Acodado en la barra de un bar, el General narra la historia de Strogoff y la presenta como un tiempo pasado, un mundo perdido, “la última supervivencia de una época de

²² Aunque la versión de Gómez de Miguel no duda en incorporar a nuevos personajes, como Juana (GÓMEZ DE MIGUEL 1928: 17) simples auxiliares utilizados para engrandecer la acción del héroe puesto que subrayan el apremio acuciante con que debe realizar su empresa.

esplendor y de nobleza” (BLANCH & VOLTES 1965: p. 4) pero cuya existencia es real por haberla vivido en sus propias carnes puesto que un estrecho lazo de parentesco une a este narrador improvisado con el héroe. Si desde el principio el General orienta los sentimientos del auditorio calificando los hechos con términos de connotaciones positivas –“epopeya”, “valentía” (BLANCH & VOLTES 1965: 4)–, su presencia resulta indispensable para sintetizar la información geográfica que caracteriza este volumen verniano. A falta de decorado visual sus descripciones orientan espacialmente al público, a la par que lo guían en la evolución de los acontecimientos al insistir en los contratiempos que surgen en la trayectoria de Strogoff (BLANCH & VOLTES 1965: 22 y 31) y por último, al igual que sucedía en la introducción, realiza una síntesis moral de la intriga:

Es una historia bonita, brillante, ¿verdad? Recordadla siempre como un ejemplo de la devoción, y del entusiasmo con que hay que servir a la patria, y recordad también que la Providencia, en los momentos más arduos y oscuros, cuando toda luz se apaga en nuestro alrededor, nos proporciona siempre una guía, un báculo, como lo fue Nadina para Miguel (BLANCH & VOLTES 1965: 35).

Ese triple haz referencial, intradieгético y emotivo que genera el narrador conjugado con los cortes musicales introducidos aglutinan algunos de los cometidos que el escritor francés atribuía a los periodistas. Por otra parte el repertorio musical contribuye a marcar el progreso de la trama subrayando los cambios de escena o reforzando la acción, como en el caso del vals final que sella el compromiso entre Miguel y Nadia. Desde esa perspectiva el papel de los reporteros queda reducido a su vertiente cómica. Por ese motivo no sorprende su desaparición súbita.

En cuanto a los episodios escogidos para mostrar los infortunios de la trayectoria del protagonista, por lo general cobran relieve aquellos que enfrentan al protagonista a sus mayores peligros: el acontecimiento de la posada donde el héroe se mide con el traidor y este último acaba golpeándolo con el látigo suele incorporarse, a nuestro entender, más allá de la fidelidad al Bien –Strogoff sacrifica su honor en pro de la patria–

frente a la ceguera del Mal –Ogareff se deja llevar por su ira individual–. Aunque en la novela fuente tal episodio figura como una progresión lógica del combate que el protagonista disputara en su adolescencia contra el oso, no existen referencias a este último pasaje en las versiones teatrales, por sus dificultades de escenificación pero también porque cuando se inicia la intriga Strogoff es un héroe ya reconocido y por consiguiente, se considera innecesario referirse a su etapa de formación. Tampoco falta, pues supone un momento de inflexión en la carrera del héroe, las referencias a su talón de Aquiles, el encuentro con su madre. Sorprende, sin embargo que Gómez de Miguel haya decidido dotar a esta última de una labor asistencial a enfermos, desarrollada en su propia casa, convertida en “hospital de sangre” (GÓMEZ DE MIGUEL 1928: 29) y que puede interpretarse fácilmente como una contribución –paralela a la de su hijo– a la salud del país puesto que a ella acuden las víctimas de la lucha contra los tártaros.

Por supuesto, no podía faltar la escenificación del castigo contra Strogoff y su posterior ceguera. También en este caso las versiones difieren en su interpretación: ni la zarzuela ni la radiofónica se detiene en argumentar cómo Strogoff ha recuperado la vista, más enfrascadas en pasajes de corte melodramático que privilegian el *pathos* frente a la explicación de un fenómeno que Verne presenta como científico. Por el contrario Gómez de Miguel y Graells Soler se acercan más al original, aunque el segundo difiere al remitir al público a un razonamiento de corte afectivo, con tintes sobrenaturales:

NADINA ¡Madre mía!... ¿Pero es cierto, Miguel, lo que he oído? ¿No estás ciego? [...]

MARFA Pero, ¿por qué milagro?

MIGUEL ¡Sin duda todo te lo debo a ti, madre mía!... sí, a ti que en aquel terrible momento de cegarme hiciste brotar de mis ojos tan inmenso raudal de lágrimas, que ellas debieron atenuar el calor de aquella espada enrojecida que tan sólo consiguió enturbiar mi vista, quemando ligeramente mis párpados (GRAELLS SOLER SOLER 1916: 76-77).

Las connotaciones religiosas que del episodio se desprenden se reiteran luego en boca del protagonista mismo: “MIGUEL Sí,

amigos míos; sí veo, por un milagro de Dios” (GRAELLS SOLER SOLER 1916: 79). Parece evidente que el escritor se ciñe a criterios ideológicos propios de este país en la época y que en el seno del texto la persistente insistencia en tales argumentos forma parte de ese sistema maniqueo creado conforme al cual los tártaros, infieles seguidores de Alá, fracasan frente al Bien supremo.

Por último cabe mencionar que la consagración del héroe tras su camino de vicisitudes es, como no podía ser de otra forma, unánime. Para ello todas las versiones ahondan en matices melodramáticos y enfrentan cuerpo a cuerpo héroe y traidor a quien, conforme a ese dualismo, debe vencer Strogoff. Las adaptaciones más modernas sustituyen el combate de arma blanca por un duelo de armas de fuego, tal vez más acorde con lo que desde principios de siglo ofrecía la gran pantalla por medio de los *westerns*. Por añadidura, las dos versiones más actuales en un último intento por traducir el patriotismo subyacente en la novela redondean la gloria del correo presentándolo como inteligente estratega que, tras la victoria del adversario a nivel individual, no duda en ponerse al frente de las tropas del zar para restaurar el orden legítimo. Y como quien encarna el mal debe ser corregido, también sus auxiliares son objeto de una reprobación ausente en el texto original: Graells Soler no duda en llevar a la madre del protagonista a empuñar un revólver con el cual acaba con la vida del oficial que amenazaba a su hijo, pero también con la de Fedia, su común enemiga. Gómez de Miguel presenta a una afligida zíngara que lamenta ante Marfa el abandono de que ha sido objeto por parte del mismo Ogareff –capaz incluso de traicionar a los suyos– y muestra su desconcierto al exclamar: “y yo, que todo lo tuve, todo lo he perdido. ¡Cien veces soy más desgraciada que vosotras! (GÓMEZ DE MIGUEL 1928: 37). Lamentaciones que recuerdan la última escena ideada por Larra y Escrich quienes omiten el final feliz a nivel privado del protagonista, para concluir con una desolada Sara entonando el lamento de su desdichado desamor: “Por ti Miguel perdí ventura! Patria! Amor. Acuérdate de mi, adios! Miguel! adios!” (LARRA Y ESCRIC 1879: 215). En este sentido las versiones dramáticas españolas gustan de insistir en el tema amoroso, algo secundario en la escritura verniana. Como sugeríamos, *La Guerra santa* privilegia una visión un tanto romántica

del personaje principal que despierta pasión entre las féminas. En el caso de Gómez de Miguel sorprende un tanto la apuesta inicial del adaptador que ya desde su misma aparición presenta a Nadia como una mujer fuerte, enamorada de Miguel y con un cierto poder sobre él. En pasajes donde se espera que el héroe muestre sus proezas dicho rasgo recibe un tratamiento hiperbólico y muestra a un correo más atormentado por su vida sentimental que por su cometido. Así sucede tras el encuentro inicial con Ogareff y la aparente victoria de este último:

MIGUEL No, no te rías, o te mato, maestro de postas! ... Es decir, sí, ríe, ríe hasta morir, de este pobre muñeco, que ha perdido, por cobarde, el amor de una mujer. (Solloza desesperado).
NADIA. No has perdido su amor. Y menos como dices, Nicolás! ... No eres un cobarde. Eres, acaso, un hombre que cumple una misión que lleva a cabo un deber... ¡y yo te quiero por eso! (GÓMEZ DE MIGUEL 1928: 19).

Lejos de empequeñecerlo, ese amor puro –puesto que Miguel cita explícitamente el matrimonio como finalidad– constituye una neta oposición con la práctica abusiva de Ogareff respecto a Sangarra. Para consagrar la ejemplaridad de tales sentimientos, aunque la escenificación incorpora la presencia final del padre de Nadia, corresponde al mismo zar –es decir a la autoridad moral y política– ofrecer de su misma mano a la joven en matrimonio.

En definitiva pese a no figurar entre las obras más representativas de Verne, *Miguel Strogoff* contribuye a consolidar a su autor entre los clásicos puesto que con el transcurso del tiempo y en contextos cronológicos muy distintos, su esencia sigue vigente en las carteleras españolas. Los múltiples decorados, el variado vestuario y la profusión de personajes que caracterizan las escenificaciones han constituido factores muy apreciados del público, según atestigua en numerosas ocasiones la crítica contemporánea. En concreto, la versión de Gómez de Miguel dirigida por Enrique Rambal pone especial esmero en las escenas de ballets que llegan incluso al centenar de bailarinas en un escenario y cuyo lujo en los

trajes es objeto de elogio por la crítica²³ hasta el punto de convertirse en un reclamo publicitario del espectáculo:²⁴

En la montura escénica del intenso drama Rambal se ha superado a sí mismo: alardes magníficos de presentación, riqueza y propiedad en el vestuario y trucos de verdadera novedad completarán las representaciones de “Miguel Strogoff”, la admirable obra de Julio Verne, que no perdió al ser trasladada a la escena ninguno de sus momentos de interés y emoción.²⁵

Más destacable parece la introducción de fragmentos cinematográficos filmados por el mismo Rambal.²⁶ Se trataba de introducir una novedad en el repertorio de trucos comúnmente usados en el

²³ “Con una falange de actrices y actores, un gran cuerpo de señoritas de conjunto entre el que abundan los buenos cuerpos, bailarinas estupendas, decorado, atrezzo y vestuario magníficos, y una orquesta bien sazónada, el éxito no podía faltar” (*La Voz valenciana*, 18 de octubre de 1928, p. 3).

²⁴ Tomamos como ejemplo la publicidad del estreno de *Miguel Strogoff* en el Teatro Novedades de Madrid publicada en el periódico *Estampa*: en la página aparecen las fotos de Rambal como “autor de la escenificación”, de Emilio Gómez de Miguel como co-autor, de Rosillo y Conrado del Campo como autores de la parte musical, de Amille Milane, “bailarina norteamericana, contratada expresamente para esta obra” y del conjunto de bailarinas. Sin embargo, son estas dos últimas ilustraciones las que alcanzan proporciones muy superiores al resto. (*Estampa*, 6 de marzo de 1928). Por otra parte el cartel de anuncio de la obra reproduce en lugar destacado la información de “100 bailarinas, 500 trajes y 14 cuadros”.

²⁵ *Heraldo de Madrid*, 15 de febrero de 1928, p. 6. A los pocos días, este mismo periódico señalaba como confirmación a sus predicciones: “TODO MADRID está viendo actualmente ‘Miguel Strogoff’, suntuosísima revista, el espectáculo más interesante y el más grande éxito.” (*Heraldo de Madrid*, 27 de febrero de 1928, p. 5). Al día siguiente: “Tiene la adaptación escénica de la famosísima obra de Julio Verne: arte, interés, emoción, y en varios momentos del transcurso de la obra el bello destaque de escenas llenas de color y alegría, en las que lucen 120 bellas muchachas las maravillas de 500 fastuosos atavíos, que dan a la representación de ‘Miguel Strogoff’ un atractivo pocas veces igualado” (*Heraldo de Madrid*, 28 de febrero de 1928, p. 7).

²⁶ El periódico *A.B.C.* cita este recurso como uno de los méritos de la escenificación en su anuncio publicitario. (*A.B.C.*, 23 de febrero de 1928, p. 26).

montaje teatral. Se reproducían sobre el telón de fondo breves películas referidas a pasajes de la obra –por ejemplo, el desembarco de los tártaros– protagonizadas con los mismos personajes que figuraban en escena, con la consiguiente dificultad de ajustar los diálogos teatrales con los de la versión filmada. Estrategia que resultó bien acogida por el público (FERRER 2008: 328-329) y que, junto a los recursos citados más arriba, le valió a esta versión el ingreso en la categoría de “obra a gran espectáculo”.²⁷

Pero sin duda otro motivo de éxito de una obra como *Miguel Strogoff* radica en esa actualización del primitivo combate entre el bien y el mal, sin necesidad de anclarse en una determinada ideología. Tal vez en esa referencia a valores eternamente vigentes resida también la suerte de Verne a través de los siglos.

Referencias bibliográficas

- BLANCH, Armand & VOLTES, Pedro (1965). *Miguel Strogoff*. Guión radiofónico de Radio Teatro de Radio Barcelona.
- FERRER GIMENO, Francisca (2008). *Enrique Rambal y el melodrama de la primera mitad de siglo*. València: Servei de Publicacions de la Universitat de València.
- GIÉS, David T. (2008). “El otro Larra: Luis Mariano de Larra y Wetoret, dramaturgo “desconocido’ de la segunda mitad del siglo XIX (con apéndice de títulos)”. *Anales de Literatura Española* (Universidad de Alicante), 20: 241-257.
- GÓMEZ DE MIGUEL & BAERLAM, Emilio (1928). *Miguel Strogoff o El correo del zar: escenificación, de gran espectáculo, de la célebre novela de Julio Verne, en cuatro jornadas, distribuidas en catorce cuadros*. Madrid: Siglo XX.
- GUERRA, Fernando & ONOFRI, Themistocles (1890). *Miguel Strogoff ó el correo del Czar. Pantomima de grande espectáculo*. Barcelona: A. López Robert.
- LARRA, Luis Mariano & ESCRICH, Enrique Pérez. (1880). *La guerra santa*. Madrid: A. Romero Editor.

²⁷ Dicha denominación se reproduce tanto en el cartel publicitario de la obra como en la prensa del momento (véanse *La Voz*, 13 de febrero de 1928, p. 2, y *Heraldo de Madrid*, 15 de febrero de 1928, p. 6.).

- MARTÍNEZ RUS, Ana (2001). “Las bibliotecas y la lectura. De la popular a la pública”. En: Martínez Martín, Jesús A. (dir.) *Historia de la edición en España. 1836-1936*. Madrid: Marcial Pons.
- MONTERO ALONSO, José “¿Qué leen los niños en sus días de vacaciones?”. *Nuevo Mundo*, 1774, 20-I-1928. Citado por Vela Cervera, David (2004). *Salvador Bertolozzi (1882-1950). Ilustración gráfica. Escenografía. Narrativa y teatro para niños*, p. 213. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/35727274545149275754491/013295_6.pdf. (Consulta del 27 de agosto de 2012).
- OCAMPO VIGO, Eva (2001). Las representaciones escénicas en Ferrol: 1879-1915. Tesis de doctorado. Universidad Nacional de Educación a Distancia: Madrid. Disponible en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/OcampoVigo.pdf>. (Consulta del 21 de octubre de 2010).
- VERNE, Julio [1916?]. *Miguel Strogoff. Drama en seis actos*. Arreglado para la escena española por Emilio Graells Soler. Barcelona: Félix Costa.