

La adaptación (¿o traducción?) cinematográfica de *Onegin*

Ricard San Vicente
rsanvicente@ub.edu

Ivan Garcia Sala
ivangarcia@ub.edu

Universitat de Barcelona
Filologia Eslava. Departament de Lingüística General
Gran Via de les Corts Catalanes, 585. 08007 Barcelona

Resumen

Eugenio Onegin de Pushkin es una obra central en el sistema literario ruso difícilmente adaptable al cine, tanto por sus características literarias como por sus connotaciones culturales. En 1999 los hermanos Fiennes hicieron una adaptación cinematográfica dirigida básicamente al público anglosajón. En el presente artículo se analiza la escena de la carta de Tatiana como ejemplo de este trasvase del sistema cultural ruso al inglés. En tanto que los Fiennes pretendían crear una película comprensible y verosímil, pero que también pareciera fiel al original ruso, tuvieron que «traducir» la novela con imágenes visuales y lingüísticas culturalmente reconocibles por el espectador anglosajón.

Palabras clave: adaptación cinematográfica, traducción, *Onegin*, Fiennes, carta de Tatiana.

Abstract

Eugene Onegin by Pushkin is one of the main works in Russian literature, and is difficult to adapt to film because of its literary characteristics and cultural connotations. In 1999, the Fiennes made a film adaptation destined mainly to Anglo-Saxon audience. As the Fiennes' intention was to create a film that would be credible and understandable but, at the same time, not deprived of the fidelity with respect to its Russian original, they had to «translate» the novel by means of visual and linguistic images, culturally recognizable by Anglo-Saxon spectators. This paper analyzes the scene with Tatiana's letter as an example of a transfer of the Russian cultural system to the English one.

Key words: Film adaptation, translation, *Onegin*, Fiennes, Tatiana's letter.

Sumario

1. La fidelidad y *Onegin* Bibliografía
2. La verosimilitud y Tatiana

1. La fidelidad y *Onegin*

Durante la última década son diversos los estudios que han tratado la adaptación de textos literarios al cine desde el ámbito de la traductología.¹ Patrick Cattrysse fue el primero en proponer la metodología de los estudios traductológicos para el controvertido tema de la adaptación (Cattrysse 1992: 53-70), que hasta entonces se había analizado desde el ámbito de la literatura comparada, la narratología, los estudios cinematográficos o culturales. Partiendo de Cattrysse los traductólogos que analizan la adaptación cinematográfica construyen su marco teórico sobre el concepto de «traducción intersemiótica» de Jakobson (1959) y el concepto de trasvase cultural de Even-Zohar, según el cual, todo producto o modelo que pasa de un sistema cultural a otro es domesticado y recreado por el sistema de llegada. Partiendo de estas dos ideas, en el presente artículo se analizará cómo una obra literaria que ocupa un espacio central en el polisistema de una cultura determinada se trasladó al cine en otro sistema cultural donde dicha obra ocupa un espacio periférico.

En 1999 Martha y Ralph Fiennes acometieron lo que ningún cineasta ruso había osado hasta el momento: convertir en película la novela de Pushkin *Eugenio Onegin*. A pesar de que en Rusia la historia de la *ekranizatsia* o adaptación cinematográfica de obras literarias se remonta a los mismos orígenes del cine (Hutchings 2005:12) y de que las obras de Pushkin, como las de otros escritores, pronto fueron objeto de adaptación (Serguéyeva 1999), sólo Osip Brik y Oleg Leoníдов en 1937 intentaron trasladar *Onegin* a la pantalla.² Sin embargo, su proyecto, que había sido encargado por Mosfilm, nunca se materializó; de él sólo quedó un pequeño esbozo que se publicó en la revista *Kinó* (Brik 1999). No se volvió a intentar nunca más: en la medida que *Eugenio Onegin* es una de las obras centrales en el sistema literario ruso y, teniendo en cuenta que la propia literatura ocupa el espacio central en el polisistema de la cultura rusa, el presunto director que acometiera su adaptación tendría una responsabilidad cultural enorme. En ese sentido se expresan Brik y Leoníдов cuando dicen que hacer una interpretación libre solo es posible para «obras de segundo orden, pero es totalmente inaceptable y *anticultural* introducir las propias ideas argumentales y dramáticas en una obra tan clásica y perfecta como *Eugenio Onegin*» (Brik 1999: 247).³

Obviamente, la aparición de la película inglesa en 1999 produjo consternación en Rusia. Si habitualmente toda adaptación cinematográfica de una obra literaria tiene que enfrentarse al escepticismo del espectador lector, que suele ver la película juzgando su fidelidad respecto al texto (Stam 2000: 54-55),⁴ cuando la adaptación de una obra capital para una cultura determinada se realiza en otro ámbito cultural, el filme tiene que enfrentarse no sólo a la imagen que tiene cada

1. Zumalde 1997: 367-372, García 2005: 21-35, Weissbrod 2006: 42-54, Venuti 2007: 25-43.

2. No incluimos aquí el *Eugenio Onegin* de Roman Tijomírov (1958) porque, en realidad, es una versión cinematográfica de la ópera de Chaykovski que, por sí misma, ya difiere notablemente de la obra de Pushkin.

3. Esta traducción y las siguientes son nuestras.

4. Aunque la mayoría de estudiosos de la adaptación ya hace tiempo que dejan en segundo término la cuestión de la fidelidad por ser poco productiva en favor de otros aspectos relacionados con la

espectador de la misma, sino también a la que ha creado aquella nación. Por consiguiente, una adaptación cinematográfica inglesa de Pushkin, creador de la lengua rusa moderna y figura nacional por excelencia del imaginario ruso,⁵ de su *Eugenio Oneguín*, conocido desde el s. XIX con el cliché de «enciclopedia de la vida rusa», que se estrene justamente en 1999, durante la grandiosa celebración del 200 aniversario del nacimiento del poeta, tiene que topar, inevitablemente, con el escepticismo más radical de rusos y foráneos. Por otro lado, desde el punto de vista literario, cualquier lector que haya leído la novela en original sabe que lo más sobresaliente de la obra no es el argumento, de una simplicidad pasmosa, sino el discurso, el juego irónico del narrador, sus digresiones sobre los temas más diversos,⁶ su ligero deambular por la trama, todo acomodado armónica y naturalmente a una estructura métrica y rítmica muy compleja y estricta. Brik y Leoníдов se preguntaban:

¿Cómo traducir a la lengua del cine esta novela en verso llena de digresiones líricas, cómo aportar la sonoridad extremadamente expresiva del verso pushkiniano, cómo encontrar, conservando el argumento y el desarrollo de la fábula de *Oneguín*, unas imágenes plásticas que al mismo tiempo sirvan para transmitir la atmósfera sociopolítica que embarga esta «enciclopedia» de la sociedad rusa de principios del s. XIX? (Brik 1999: 246)

Por otra parte, es conocido, tanto por la crítica rusa como extranjera, que Pushkin se resiste a ser trasladado a otra lengua y que toda su grandeza se disipa en la traducción; más si hablamos de *Eugenio Oneguín*, esa novela que Nabókov conside-

intertextualidad, el trasvase cultural, las relaciones intersemióticas, etc. es evidente que el espectador común que ha leído la obra continúa buscando «la quimera de la fidelidad» (Stam 2000: 54) en la película. Puede que solo respecto a Shakespeare el espectador tenga otra actitud, que su centro de interés y de gozo estético sea justamente la innovación en la lectura del director (Cartmell 2005: 37-38). Shakespeare, en tanto que ocupa el lugar principal en el canon occidental, que sus obras son conocidas, que se estudian en las escuelas y universidades, es idóneo para todo tipo de juegos y reinterpretaciones posmodernas (Thornton, Wray 2000: 4). Sin embargo, el motivo que favorece la actitud abierta del espectador respecto a las distintas interpretaciones se halla en la propia naturaleza dramática de las obras shakespearinas. A diferencia de la prosa, donde hay un emisor de la obra (el escritor) y múltiples receptores o lectores, una obra de teatro tiene, a parte del autor, múltiples emisores encarnados principalmente en la figura del actor y del director. Se acepta, por tanto, como natural e inevitable que un texto dramático se vea sometido a interpretaciones múltiples a lo largo de la historia y que llegue, por tanto, al receptor de formas muy diversas. En ese sentido cualquier director o actor que se precie intentará hacer su propio Shakespeare, hasta el punto que Hamlet, por ejemplo, se ha convertido en la piedra de toque de la maestría de los actores (o de las actrices, como Sarah Bernhardt entre otras). El espectador no solo acude al teatro a ver *Hamlet*, sino el *Hamlet* de un director o un actor determinados. Tal actitud se ha trasladado también a las adaptaciones cinematográficas de Shakespeare y también, en parte, de los trágicos griegos (aunque en este caso la adaptación cinematográfica se entiende más como una recreación de un mito y no tanto de una adaptación de un texto literario concreto).

5. Una buena introducción al mito de Pushkin y al papel que juega en el imaginario ruso está en Vidal 2002: 5-50.
6. Las digresiones del autor son de la más diversa índole. Nabókov hace una clasificación en Nabokov 1990: 19-20.

ró que sólo podía ser traducida acompañada de un extenso y profundo estudio.⁷ Si alguien quiere disfrutar del verdadero *Oneguín*, que aprenda ruso, nos dice Nabókov (Nabokov 1990: 7), pues si lo lee en otra lengua, sólo tendrá acceso a una aproximación. Por consiguiente, con su deliberada negativa a traducirla en verso, con su extenso y erudito comentario a la obra, Nabókov fijó *Oneguín* en el sistema literario anglosajón como obra intraducible (aunque posteriormente, en 1977, fue traducido en verso por Charles Johnston). Si no es traducible, ¿cómo es posible que alguien se atreva a hacer de *Oneguín* una película que no sea en ruso y en verso?

Todas estas cuestiones, tanto la importancia nacional de Pushkin y de su *Oneguín*, como la especificidad discursiva y poética de la novela, como su intraducibilidad acudieron a la mente de Martha y Ralph Fiennes antes, durante y después del rodaje de su adaptación cinematográfica *Oneguín*. Por lo que se desprende de las entrevistas publicadas sobre la película los Fiennes eran conscientes de que Pushkin es «la voz de Rusia» (Norman 1999), que los rusos son muy escrupulosos con cualquier adaptación cinematográfica que se haga de su «sagrado» Pushkin (Pratt 1999) y que es imposible traducirlo y captar su grandeza literaria (Fiennes 1999). Y a pesar de todas las dificultades, los dos hermanos Fiennes llevaron a cabo el que sería el primer largometraje de Martha como directora, que hasta entonces se había dedicado a rodar videoclips musicales, y de Ralph, que cumplía un viejo sueño de estudiante. En 1984, estudiando arte dramático en la RADA, vio a una compañera representar la escena de la carta de Tatiana y su profesor Lloyd Trott le recomendó la lectura de la novela. La primera versión que leyó fue la traducción de Johnston (Pushkin 1999). Desde entonces, comenzó a imaginar la versión cinematográfica, que empezaría a concretarse en 1992 cuando le planteó el proyecto a su hermana. Lo que le atrajo de la novela, fue, según parece, el carácter byroniano de *Oneguín*, su incapacidad de expresar emociones, y la estructura especular del argumento (Fiennes 1999; Norman 1999).

En su adaptación, los dos hermanos optaron por algo que, en Rusia fue visto como una falsificación de la esencia de *Oneguín*: con la ayuda de Michael Ignatieff sustituyeron el verso por un lenguaje «accessible and economic, but at the same time not too self consciously contemporary» (Creeve 1999), eliminaron la voz del narrador, y centraron toda la fuerza de la película en la elaboración visual de las imágenes que había en la novela: «We decided to take out all the philosophical digressions and allow that aspect to rest entirely on the visual aesthetic of the film» (Norman 1999). Si justamente el preciosismo visual fue el elemento que salvó la película entre los críticos occidentales que, en general, consideraron tediosa la historia, la ausencia deliberada del verso fue lo que condenó el filme en Rusia.⁸ Ralph Fiennes, durante la rueda de prensa del estreno en San Petersburgo, intentó justificar su versión con un argumento muy peculiar: «We tried to persuade them that

7. El primer artículo de Nabókov sobre la traducción de *Oneguín*, «Problems of translation: Onegin in English» se publicó en 1955 en *Partisan Review* y ha sido reeditado en Schulte 1992 y en Venuti 2004.

8. En la adaptación de Osip Brik el verso de *Eugenio Oneguín* ocupa un lugar preponderante: los versos aparecen proyectados en la pantalla juntamente con las imágenes. Para el auditorio ruso, capaz de recitar de memoria pasajes enteros de la novela, es inconcebible *Oneguín* sin su verso y

this was an English response to a Russian classic» (Norman 1999). Así, Fiennes, al plantear la película como una réplica, invocó ante el auditorio ruso, el concepto de diálogo. Algunos críticos, como Anat Vernitski, consideran la adaptación cinematográfica como una forma de diálogo que se establece entre dos artes distintas y entre sus distintos lenguajes (Hutchings 2005: 194). Sin embargo, en la imagen de Fiennes, el diálogo no se establece entre literatura y cine, sino entre «English» y «Russian», y defiende, de esta forma, la falta de fidelidad subrayando la anglicidad del producto resultante.

En cambio, si se leen las reflexiones a propósito de la película que Fiennes hace en su artículo *Shooting Pushkin*, publicado el 7 de junio de 1999 en el *New Yorker* (Fiennes 1999), vemos que esta anglicidad de la adaptación pasa a un segundo plano, e incluso, llega a difuminarse. En dicho artículo Fiennes continúa considerando la adaptación una réplica, pero sin ningún matiz nacional:

Changes of time, place, custom, manners, and language can alter our perspective on a great writer, but they cannot extinguish the power of his words on the page. Our film, however wayward, is a response to that power. (Fiennes 1999)

Calificada con el adjetivo *wayward*, la adaptación se plantea como una respuesta al poder de la palabra, es decir, como una respuesta a un texto. Parece, consecuentemente, que en este caso, al no tener que justificar su película ante el receptor ruso, Fiennes puede dejar al margen las cuestiones nacionales y culturales e ir hacia un terreno más neutral y habitual al hablar de adaptaciones cinematográficas: el de la relación entre texto y imagen. Sin embargo, en el mismo pasaje, reconoce que la distancia geográfica, cultural, temporal y lingüística puede haber alterado

su lenguaje. En otro país, en Polonia, la misma actitud determinó la adaptación cinematográfica de una obra en verso tan emblemática como es *Oneguín* en Rusia: *Pan Tadeusz* de Mickiewicz, realizada por Andrzej Wajda. En este caso, si la simple y necesaria elección de unos fragmentos y no de otros, provocó debates encendidos (algunas críticas se pueden leer en <http://www.pantadeusz.com/aktualnosci/recenzje.html>), la reacción que hubiera generado una adaptación sin verso hubiera sido mayúscula. Parece, pues que, en culturas como la rusa y la polaca, que siguen siendo muy logocéntricas, el sentimiento de traición o infidelidad que, según Robert Stam, suele experimentar el espectador ante la adaptación cinematográfica de una obra literaria, en la adaptación de unas obras tan significativas desde el punto de vista literario y nacional, nace, en parte, del tratamiento que se hace de su lenguaje. Esta veneración y fidelidad por la forma del discurso de un escritor cuyo lenguaje se considera canónico y fundacional, se observa también en otras adaptaciones de obras de Pushkin. Por ejemplo, en la adaptación cinematográfica de *La dama de picas* de Igor Málennikov (1982), se introduce el personaje del narrador, interpretado por Ala Demídova. La actriz, vestida de forma actual, moviéndose en los escenarios y entre los personajes de ficción, observándoles como si fuera un espectador más, recita todo el texto que, en el relato, pertenece al narrador omnisciente. La adaptación y la magnífica interpretación de Demídova consiguen que, a medida que avanza la película, el texto de Pushkin se convierta en el verdadero protagonista del film. Otro caso remarkable es la adaptación teatral, también de *La dama de picas*, de P. Fomenko (1996), que anteriormente había hecho una versión para la televisión en 1987. En la obra son los actores los que recitan los fragmentos del narrador omnisciente. Mientras interpretan la acción (por ejemplo, la actriz que hace de condesa se desplaza por el escenario), recitan el fragmento del relato que describe esa acción («Y la condesa se acercó...»). De esta manera consiguen, como en la película, dar protagonismo al texto de Pushkin.

la forma de entender al autor, como si quisiera justificar así la falta de fidelidad que el lector anglosajón de Pushkin pueda observar en la película. De hecho, todo *Shooting Pushkin*, donde Fiennes explica su segundo viaje a Rusia en enero de 1998, puede entenderse como una justificación de la infidelidad de la adaptación cinematográfica. Fiennes viaja a Mijáilovskoie, la propiedad de la familia de Pushkin, para profundizar en el mundo pushkiniano. Hace, pues, lo que cualquier buen actor y director desde la época de Stanislavski: no sólo concebir el personaje y la obra, sino también investigar *in situ* sobre su contexto y época. Sin embargo, en la explicación de este proceso se percibe el deseo de demostrar al lector/espectador anglosajón que realmente ha existido esta etapa de estudio, que se ha hecho todo el esfuerzo posible para atrapar al inasible Pushkin. En ese sentido, Fiennes describe sus «ridículos», como él mismo los llama, esfuerzos para leer el poema en el original tal como sugiere Nabókov, su paseo por Mijáilovskoie examinando los sitios donde Tatiana y Onegin caminaron juntos, sus fotos del llamado banco de Tatiana, etc. Reconoce que toda esta actividad es «ingenua»; pero, describiéndola en un artículo, intenta demostrar que, aunque el resultado final pueda no ser fiel al original, sí que hay un bajage ruso y pushkiniano detrás. Así, intenta subrayar lo que tiene de ruso y «auténtico» su película, de manera que se difumina la anglicidad sugerida en la rueda de prensa de San Petersburgo. La respuesta fílmica de Fiennes, por tanto, si se tiene en cuenta todo el proceso de investigación que describe, no consiste únicamente en trasladar el poema al sistema cultural inglés, sino también en conservar todo lo que puede del original ruso. De hecho, al ver la película, por alguna razón que no sabríamos definir (¿por la atmósfera? ¿por los actores? ¿por su fisonomía? ¿por su mímica?), no es difícil sentir que es inglesa la película que se está viendo —incluso, en muchos momentos, se puede ver en ella el mundo de Jane Austen (Graffy 1999). Pero, al mismo tiempo, se perciben elementos que evocan lo ruso y lo pushkiniano. Algunos elementos, que sirven para decirle al espectador «fíjate que estamos en Rusia y en la Rusia que tú reconoces», se mueven en el ámbito de lo tópico y folklórico: la troika del principio, los sarafanes de las criadas, la sopa de remolacha, la música popular y, como no, el inevitable y gratuito vasito de vodka con el que Onegin ahoga sus penas en la escena final.⁹ Otros elementos que evocan la imagen de Rusia son las localizaciones rusas, concretamente, las escenas filmadas en las calles de San Petersburgo y en las orillas de la fortaleza de Pedro y Pablo. Finalmente hay otros detalles, dirigidos al espectador que conoce más o menos la obra y el mundo de Pushkin, que intentan aumentar la ilusión de fidelidad: las caricaturas que Onegin dibuja en la película y que recuerdan las que hacía el poeta en sus manuscritos, la caracterización del

9. Por lo que respecta a la música, el compositor Marcus Fiennes, hermano de Martha y Ralph, incluyó en la banda sonora fragmentos, más o menos adaptados, de canciones y melodías populares rusas. Una de estas adaptaciones, la bellísima versión de *Na sópkaj Manchuri*, se convirtió para los rusos en la evidencia principal del desconocimiento de Rusia por parte de los Fiennes: es una canción compuesta en 1905 como respuesta a la guerra ruso-japonesa y, por tanto, no sólo es totalmente anacrónica respecto a *Onegin*, sino que evoca una realidad totalmente distinta, llena de resonancias bélicas y también soviéticas además de ser una composición reiteradamente utilizada en la cinematografía soviética.

personaje, que a menudo parece un retrato del mismo Pushkin y, sobretodo, el decorado que reproduce la casa y el jardín de los Larin, inspirado en la casa de Trigórskoie, cerca de Mijáilovskoie. En resumen, en la adaptación cinematográfica conviven lo anglosajón y lo ruso de forma bastante evidente, pero no en igual proporción: lo anglosajón domina la película simulando, en ocasiones, ser ruso.

Si se hace este simulacro es por la dificultad, por no decir la imposibilidad, de ahuyentar la quimera de la fidelidad cuando se adapta una obra tan constreñida por cuestiones nacionales, identitarias y estilísticas como *Eugenio Onegin*.

2. La verosimilitud y Tatiana

Los Fiennes no sólo tuvieron que trasladar la novela del lenguaje literario al cinematográfico, sino también traducirla al contexto nacional y cultural.¹⁰ Pero además, no sólo «tradujeron» el mundo decimonónico ruso, sino que también tuvieron que conciliarlo con la mentalidad del espectador de finales del s. xx:

This moment is the beginning of an unwinding distrust within me about the way literature is adapted into film. Even with the best of intentions, this appropriation is often a distortion or a mutation for the sake of audience satisfaction and accessibility. Martha and I have tried to remain faithful to Pushkin's poem, but we have also been told that a contemporary audience may not sympathize with Onegin, or may not understand why Tatiana would write him a passionate love letter on the basis of one meeting: how are we to make these things credible? (Fiennes 1999)

Así, por razones de mercado, vemos que en la adaptación de Fiennes, como en la mayoría de adaptaciones cinematográficas, la fidelidad tuvo que compartir protagonismo con la comprensión y la verosimilitud. El reto de la adaptación, por consiguiente, fue guardar el equilibrio entre estos tres puntos. Este equilibrio es lo que analizaremos a continuación en la escena que Fiennes cita como ejemplo de episodio difícil de entender para el espectador actual: la carta de Tatiana.¹¹

La carta de Tatiana es uno de los episodios centrales del argumento, muy simple, dicho sea de paso: Eugenio Onegin, un joven dandy hastiado de la vida, que, a la muerte de su tío, ha recibido en herencia una propiedad en el campo, visita a sus vecinos, los Larin. Allí conoce a Olga y a su hermana mayor Tatiana, que se enamora románticamente de él. Tatiana le escribe una carta declarándole su amor, pero Onegin se la devolverá con frialdad. Más tarde Onegin mata en un duelo al prometido de Olga, razón por la que abandona la propiedad y emprende un largo viaje. Seis años más tarde, vuelve a San Petersburgo, y en un baile descubre a

10. Sobre la adaptación cinematográfica como traducción ver Stam 2000:62-64 y Cattrysse 1995.

11. Belén Vidal analiza el papel de la carta en la película de Fiennes y en *The Age of Innocence* (1993) de Martin Scorsese, con la intención de «suggest a wider reflection on how the textures of these literary films defamiliarize the past as historical spectacle and turn it into a landscape of affective memories by evoking, rather than illustrating or “adapting”, literary universes through the *figuration* of writing, or its transformation into visual detail in the *mise-en-scène* of the past» (Vidal 2006: 419)

Tatiana convertida en la esposa de un alto dignatario. Ahora Oneguín se enamora perdidamente de Tatiana y le escribe una carta. Finalmente, cuando Oneguín consigue hablar con ella, Tatiana le rechaza, a pesar de reconocer que aún le ama. La acción se interrumpe bruscamente cuando irrumpe en escena el marido de Tatiana.

Fiennes se pregunta si es posible que un espectador actual comprenda el impulso que lleva a Tatiana a escribir la carta, pues, lo más probable, es que el espectador ya no reconozca el papel que el género epistolar tenía en el imaginario de los siglos XVIII y XIX.

En el siglo XVIII se populariza en Europa la novela epistolar. También en Rusia, donde la nobleza, a partir de las reformas de Pedro I, adopta las modas y los gustos europeos. La traducción de la literatura europea, se convierte en una actividad muy popular entre los literatos, sobre todo a partir de la segunda mitad de siglo. Entre las muchas obras que se traducen al ruso destacan las novelas epistolares *Pamela or the Virtue rewarded* (1747), *Clarissa, or the History of young Lady* (1747-1748), *The History of Sir Charles Grandison* (1754) de Samuel Richardson, se traducen en 1787, 1791-1792 y 1793-1794, respectivamente; *Les liaisons dangereuses* (1782) de Choderlos de Laclos en 1804-1805; *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* (1761) y *Emile et Sophie, ou les Solitaires* (1780) de Rousseau en 1768 y 1800 (Átanasova-Sokolova 2006: 108-109).

Tatiana, una joven solitaria y melancólica, es una ávida lectora de novela epistolar francesa e inglesa: «Pronto le gustaron las novelas, / que le sustituyeron todas las cosas; / se enamoró de los engaños de Richardson y de Rousseau» (cap. II, estrofa XXIX).¹² En su imaginación viva y apasionada todos los héroes, buenos y malos, de la literatura sentimentalista y romántica, convergen en la imagen de Oneguín (cap. III, estrofa IX) y, además, se imagina a sí misma como una de las heroínas enamoradas (cap. III, estrofa X). Escribiendo una carta, Tatiana quiere establecer una relación epistolar con su presunto amante como las que mantienen las protagonistas de las novelas *Clarisse* y *Clementine* de Richardson, *Julie* de Rousseau y *Delphine* de Madame de Staël. Por ello, redacta una carta que, como ya señalaron Nabókov, Lotman y otros críticos, es una amalgama de citas de novelas epistolares (Nabokov 1990: 386-394, Lotman 1995: 624-625).

Sin embargo, que Tatiana «construya su amor a partir de modelos literarios [...], no hace que su sentimiento sea menos sincero o espontáneo» (Lotman 1995: 626). En el poema se dice que Tatiana «ama sin artificio» (cap. III, estrofa XXIV), «realmente» (estrofa XXV), que «obedece a las inclinaciones de su corazón» (XXIV). El impulso, pues, que la empuja a escribir una carta no nace exclusivamente de la lectura de novelas, sino también de sus propios sentimientos y de su naturaleza. En ese sentido, vemos que Pushkin, al que le gusta dar informaciones diversas y a veces contradictorias sobre sus personajes, introduce de forma muy sutil otro motivo vinculado a la carta. Como veremos a continuación, Pushkin, con este episodio, no sólo se remite al éxito que la novela epistolar gozaba entre el público femenino de los años veinte del s. XIX, sino que también aprovecha una

12. Aquí y en las citas siguientes la traducción, literal, es nuestra. Para leer una traducción en verso en español, ver la versión de Mijaíl Chflíkov (Pushkin 2000).

idea muy arraigada en el imaginario europeo de los ss. XVIII y XIX: la idea de que la epístola es un género literario exclusivamente femenino.

En el s. XVIII, a partir de la publicación de la correspondencia de Madeleine de Scudéry y de Marie de Sévigné, vinculadas al mundo de los salones y del preciosismo, se conforma en Europa el mito de la capacidad inherente de la mujer para cultivar el género epistolar. Como demuestra Meri Torras, este mito, que aparece para relegar la actividad literaria femenina a la esfera de lo privado, de lo íntimo, y para alejarla del reconocimiento público, se sostiene sobre el presunto carácter «instintivo» y «natural» de la mujer (Torras 2001: 70-82). Se considera que el componente irracional y pasional, intrínsecamente femenino, otorga a la mujer el don de escribir cartas, pues el estilo de la epístola requiere espontaneidad, naturalidad y sentimiento, características ausentes del racional discurso masculino.

A medida que en la segunda mitad del s. XVIII el uso del francés se generaliza entre la nobleza rusa, se popularizan también *les arts épistoliers* francesas y se publica, como modelo a imitar, la correspondencia de Scudéry, de Sévigné, de Vincent Voiture, etc. (Átanaso-Sokolova 2006: 60-61). Es indudable que junto a esta popularización de la epístola francesa se produce la expansión del mito de la mujer como escritora de epístolas. Se puede afirmar, como consecuencia, que este mito subyace también bajo el episodio de la carta de Tatiana.

Guiada por su naturaleza femenina instintiva, Tatiana recorre al medio de expresión que le corresponde como mujer para poder entrar en contacto con el hombre que ama. Por ello, Pushkin, antes de dar a conocer el contenido de la carta, caracteriza a la protagonista con palabras que enfatizan su irracionalidad, pasión e instinto: «imaginación rebelde», «corazón fogoso y tierno», «irreflexión de las pasiones» (cap. III, estrofa XXV). De esta forma, Tatiana se convierte en una construcción rusa y una confirmación más del mito de la feminidad del género epistolar.

Al mismo tiempo, si se mira a Tatiana desde el punto de vista de las convenciones sociales de la época, su acto de escribir la carta se convierte en una trasgresión. En caso de que Oneguín la hubiera hecho pública, podría haber acabado con la reputación de Tatiana, pues, contraviniendo todas las normas sociales, escribió a un hombre desconocido sin el consentimiento de su madre y, además, le declaró su amor antes que él lo hiciera primero (Lotman 1995: 626). Tatiana es consciente de esta trasgresión y del peligro que implica y, por eso, empieza su carta diciendo: «Os escribo, ¿qué más puedo añadir? / ¿Qué puedo decir aún?» (cap. III, XXXI). Con estos dos primeros versos, Tatiana no sólo expresa el riesgo que supone escribir la carta, sino también el significado que conlleva remitirla: una entrega incondicional al destinatario y, por tanto, una declaración ciega y absoluta de amor. De hecho, se podría sustituir «os escribo» (*ya k vam pishú*) por «os amo» (*ya vas liubliú*) y no se produciría ningún tipo de cambio métrico, ni de número de sílabas ni de acentos. Pushkin escoge el verbo escribir porque en este contexto expresa más amor que el propio verbo amar. Todo lo que Tatiana pueda escribir después (¡en setenta y siete versos!), no es más que un comentario a pie de página de estos dos primeros versos.

Consecuentemente en el episodio de la carta confluyen tres cuestiones (la inspiración literaria, la feminidad del género epistolar y la trasgresión de las normas

sociales), que se convierten en auténticos escollos para la adaptación cinematográfica si se pretende reflejarlas en la pantalla. Los Fiennes, si buscaban ser relativamente fieles a la carga semántica que conlleva la carta de Tatiana y además pretendían que el episodio ocupara un espacio de tiempo razonable,¹³ tenían que encontrar una fórmula clara y económica que condensara esas tres cuestiones.

El primer escollo, el de la inspiración literaria de la carta, se empieza a resolver ya al principio de la película. Si en la novela el gusto de Tatiana por la lectura es mencionado por el narrador, en la película, en cambio, se expresa a través de unos ligeros cambios argumentales que introducen los adaptadores y que no implican una perturbación importante del argumento general de la novela. Así, si en la novela Oneguín conoce a Tatiana en la primera visita que realiza a la casa de los Larin, en la versión de los Fiennes, Tatiana aparece por primera vez en la mansión de Oneguín poco después de su llegada. Oneguín, a través de la ventana, ve a una chica que entrega un libro a la criada. Ésta, al ser preguntada por su señor, responde que se trata de Tatiana, una vecina a quien el difunto tío de Oneguín solía prestar libros. Más tarde, Tatiana, después de que Oneguín haya hecho la primera visita a su casa, con la excusa de pedirle un libro, entra en casa del protagonista y conoce su biblioteca. En la novela, en cambio, Tatiana visita la biblioteca de Oneguín sólo cuando él ya se ha marchado definitivamente del campo; en la novela este encuentro con los libros del amado es clave para el personaje de Tatiana, porque entra en contacto con la literatura que él leía y comprende que el comportamiento de Oneguín no era más que una burda imitación o parodia de los personajes byronianos (cap. VII, estrofa XXIV). En cambio, los Fiennes desplazan al principio de la película la visita de Tatiana a la biblioteca para poder informar al espectador sobre la afición por la lectura de la protagonista. Así, en medio de estantes llenos de libros, Oneguín pregunta a Tatiana si conoce a Richardson, a lo que ella responde afirmativamente, pero comenta que lo encuentra «verboso», comentario que sorprende a Oneguín. Añade, además, que su madre sospecha de la mala influencia que ejerce la literatura en ella. Finalmente, Oneguín le presta un libro que le acaban de enviar, *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*, diciéndole: «Es una novela escrita en forma epistolar sobre lo que ocurre entre dos amantes». De esta forma en la película Oneguín, proponiendo a Tatiana la lectura de la novela de Rousseau e indicándole que trata de una relación epistolar amorosa, se convierte en el primer inductor de la carta.

¿Por qué los Fiennes mencionan brevemente a Richardson y escogen precisamente la novela de Rousseau? Porque de todas las obras y nombres que conforman el bagaje literario de Tatiana, Richardson, «el padre de la novela inglesa», es el que puede reconocer con más facilidad el público anglosajón y porque en los comentarios de Nabókov, que, como veremos más adelante, son decisivos en la adaptación de los Fiennes, la *Nouvelle Héloïse* (también reconocible por el espec-

13. La duración de *Onegin* es de 102 minutos, un tiempo bastante convencional para una película que pretende ser comercial y llegar a un público amplio. Si se estrenó en 1999, el año del aniversario de Pushkin, fue, precisamente, para aprovechar las posibilidades comerciales que dan pie a este tipo de celebraciones y poder promocionar la película entre el gran público.

tador actual) es la obra más citada al explicar las fórmulas literarias que usa Tatiana en su carta (Nabokov 1990: II, 392, 394).¹⁴

Es interesante constatar que, si bien en el *Onegin* de Pushkin Tatiana parece leer todo tipo de novela epistolar sin ningún criterio aparente, en el de los Fiennes, en cambio, calificando como «verboso» a Richardson, demuestra que tiene criterio como lectora y un carácter independiente que no se deja influir por las modas. Y además, con este adjetivo rechaza un tipo de literatura que, como bien recuerda el espectador anglosajón, se caracteriza por su moralismo. Tatiana, emitiendo este juicio, empieza a mostrarse al margen de la moral imperante; de esta forma, el espectador puede entender que Tatiana, más tarde, sea capaz de transgredir las convenciones sociales.

Como decíamos, los Fiennes, convirtiendo a *Onegin* en la persona que proporciona a Tatiana la *Nouvelle Héloïse*, consiguen sugerir al espectador la inspiración literaria de la carta. Pero, por si la idea no quedara suficientemente clara, la refuerzan en la siguiente escena: Tatiana se tumba en una barca y abre la novela de Rousseau. Dentro del libro hay un retrato de un hombre tocado con un sombrero de copa. La imagen recuerda mucho a la de *Onegin*, que en varias ocasiones luce el mismo tipo de sombrero. Tatiana mira el grabado detenidamente y lo acaricia con el dedo. Más tarde, se ve a Tatiana deambulando de noche por las habitaciones de su casa sin poder dormir; se acuesta en un diván, abre el libro y vuelve a acariciar la imagen. De esta forma, no sólo se sugiere que Tatiana está enamorada de *Onegin*, sino también que, como dice Pushkin, ve a su amado como si fuera un personaje literario.

Después de la escena en el diván, Tatiana se levanta y habla sobre el amor con su *niania*; escucha ensimismada los detalles de la boda de la anciana y sale de la habitación para escribir la carta. La secuencia de la escena es la siguiente:

Tatiana abre el cajón de un escritorio, saca unas páginas en blanco, coge un par de plumas y un tintero. Con estos objetos y un libro (probablemente la *Nouvelle Héloïse*), se acerca al piano y, al apoyarse sobre él, caen unas hojas al suelo. Se agacha para recogerlas y, entonces, el espectador ve que son partituras. Al retirarlas, descubre que la luz de la luna cae sobre el suelo. Se arrodilla para escribir. En el suelo se ven hojas esparcidas, el libro (!!!), el tintero y su mano que escribe. No se ve el texto, sólo algunas palabras: «why», «eyes», «help», «secret», «love». Tacha esta última palabra y después toda la carta entera. A continuación se ve a un niño corriendo por unos campos con la carta en la mano (es el nieto de la *niania* que en la novela Tatiana usa como mensajero). Aparece de nuevo Tatiana, que escribe la palabra «fever»; el niño sigue corriendo; se ven en primer plano las palabras «love» y «you»; el niño llega a la mansión de *Onegin*, donde la criada está plumando una gallina. Se ve nuevamente a Tatiana acabando de escribir la carta y levantando la vista hacia arriba como si se diera cuenta de que está amaneciendo. La cámara, a continuación, nos traslada al momento en que *Onegin* lee la carta.

14. Como apunta Jennifer Coates, en la traducción de la carta hecha por Nabókov se pierden muchos de los calcos del género epistolar francés que hay en el original, pero se recuperan ampliamente en las notas (Coates 2006: 390).

La lectura de Oneguín se alterna con imágenes de las manos de Tatiana, que sueltan la pluma y están sucias de tinta. Oneguín tira la carta al fuego; las manos de Tatiana se restriegan sobre sus propios muslos, cubiertos por la camisa de dormir. Oneguín se da la vuelta, saca la carta de la chimenea antes que se quemé y la guarda.

La escena se organiza, como se ha podido observar, intercalando imágenes de las tres acciones relacionadas con la emisión y recepción de una carta: la escritura, el envío y la lectura. No se cita el texto de la carta, sólo algunas palabras; el contenido completo se revela más tarde, cuando Oneguín vuelve a encontrarse con Tatiana en San Petersburgo y se enamora de ella. Entonces Oneguín recupera la carta, la lee devotamente y se oye la voz de Tatiana recitando su antigua declaración. El texto, traducido y adaptado por D. M. Thomas, es una reproducción en prosa bastante fiel al original pushkiniano. Los Fiennes deciden revelar al espectador el contenido de la carta más tarde como si quisieran decir que sólo en ese momento Oneguín descubre el verdadero sentido de las palabras de Tatiana y comprende el sufrimiento y la pasión que laten en ellas.

Si volvemos a la escena de la escritura de la carta para analizarla con más detenimiento, lo primero que nos llama la atención, por su aparente gratuidad, es la imagen de Tatiana apoyándose en el piano y recogiendo las partituras. En principio, podría considerarse una imagen totalmente innecesaria que la directora ha aportado por alguna razón personal incomprensible. Sin embargo, ese piano y esas partituras están ahí para que la adaptación parezca más fiel al original.

Así, en la novela el texto de la carta es precedido por una larga e irónica digresión donde el narrador comenta el terrible carácter de las damas de la corte y su poco conocimiento del ruso. Como ellas, dice el jovial narrador, Tatiana tampoco conocía bien esta lengua y escribió su carta en francés, hecho que obliga al narrador, según dice, a traducirla al ruso, y añade que teme que su traducción no haga honor al original: «Aquí tenéis / la traducción incompleta y floja / como una pálida copia de un cuadro original, / como un *Freischütz* interpretado / por los tímidos dedos de las aprendices» (cap. III, estrofa XXI). Estos dos versos sobre *Freischütz*, una ópera de Weber muy popular en aquella época, evocan la típica imagen de las niñas de la alta sociedad que recibían clases de piano y que, después, en las reuniones familiares mostraban sus progresos. Los Fiennes se apoderan de esta metáfora que pertenece al discurso del narrador y la transforman en beneficio del personaje de Tatiana: mirando las partituras, la protagonista es inexperta en los asuntos del amor como inexperta es una aprendiz de piano. Evidentemente, el espectador que no conoce la novela o no recuerda este verso, no puede hacer esta asociación; simplemente verá una imagen bella y verosímil que ayuda a crear una atmósfera romántica. Al mismo tiempo, si el espectador tiene en mente estos versos, los Fiennes, sin ser literalmente fieles, consiguen crearle una cierta ilusión de fidelidad.

¿Por qué escogen precisamente esta metáfora y no otra? Nabókov en sus comentarios dice que «the text of the letter is introduced by means of a pretty metaphor (great music and its expression by the stumbling fingers of a budding pianist)» (Nabokov 1990: I, 35). El hecho de que Nabókov destaque estos versos calificán-

dolos de «pretty metaphor» posiblemente atrajo la atención de los Fiennes, que, a partir de este comentario, decidieron apropiarse y transformar la metáfora. Queremos decir con esto que los comentarios de Nabókov, no solo son un estudio extenso y erudito, sino que contienen también valoraciones y opiniones personales que pudieron ser determinantes en la adaptación cinematográfica. Es decir, los Fiennes no sólo leyeron *Oneguin* a través del filtro de las diversas traducciones que usaron, sino también desde la perspectiva de Nabókov. La huella dejada por la lectura de Nabókov, como veremos a continuación, puede encontrarse también en el resto de la escena de la carta.

En la novela apenas se describe el proceso de escritura de la carta; sólo se dice que «Todo está en silencio. La luna le da luz. / Acodándose, Tatiana escribe» (cap. III, estrofa XXI). Estas tres únicas imágenes —el silencio (o la tranquilidad, según como se traduzca), la luz de la luna, la postura de Tatiana— son insuficientes para una película, y la directora se ve obligada a intensificarlas, transformarlas e inventar recursos para que se entiendan y sean verosímiles. La imagen del silencio, por ejemplo, se transmite intensificando sonidos habitualmente poco perceptibles: la respiración de Tatiana y el ruido de la pluma rasgando el papel. La presencia de la luz de la luna se subraya cuando las partituras caen del piano y Tatiana, al recogerlas, observa el rayo lunar brillando sobre el suelo. El movimiento de caída de las partituras también sirve para justificar y hacer verosímil que Tatiana, en vez de inclinarse sobre una mesa, se arrodille para escribir en el suelo. Esta postura es precisamente la aportación más original y certera de la directora a la escena de la carta. Transformando la postura del personaje, que de estar simplemente apoyado sobre los codos pasa a estar arrodillado, la directora consigue sugerir, como se verá a continuación, las ideas sobre el género epistolar que comentábamos anteriormente.¹⁵

La posición arrodillada es una imagen muy sugerente que puede leerse de distinta forma según el contexto. La incomodidad que supone escribir de rodillas evoca, por ejemplo, el esfuerzo con que Tatiana crea la carta (Vidal 2006: 431). También es una imagen que evoca la gestualidad infantil: al verla, fácilmente se puede recordar a un niño que escribe o dibuja en el suelo. En ese sentido, Pushkin dice que Tatiana «se entrega / al amor como un niño adorable» (cap. III estrofa XXV). Arrodillada, Tatiana muestra su lado más ingenuo e infantil. Pero al mismo tiempo, estar de rodillas es, inevitablemente, una postura de sumisión y/o súplica ante un ser que ostenta el poder, sea un dios o un rey. Tatiana, escribiendo la carta, suplica a su amado («tu protección suplico», cap III estrofa XXXI) y se somete a él, porque le confía su secreto y también su honor. Con

15. Pushkin usa la forma *oblokotiás*, que hemos traducido literalmente como «acodándose», que no especifica ni cómo ni donde se apoya el personaje. Nabókov conserva esta imprecisión del original y lo traduce como «*leaning on her elbow*» (Nabokov 1990: 159). En cambio, Johnston precisa la imagen añadiendo la palabra mesa: «*Elbow on the table*» (Pushkin 1999: 72). Y también lo hace Chlíkov en su traducción al español: «Sobre la mesa acodada» (Pushkin 2000: 229). Aportamos estos dos ejemplos para poner de relieve que habitualmente suele imaginarse y representarse (en la ópera) esta escena con Tatiana escribiendo sobre algún tipo de mesa o escritorio.

esta postura se expresa, pues, que Tatiana está trasgrediendo los límites de la virtud que la sociedad impone a las jóvenes de la época. Pero, además, la postura de rodillas recuerda también la posición fetal, una posición que evoca lo primordial e instintivo que hay en el hombre. Tomando esta posición, Tatiana también evoca todo lo instintivo y natural que la lleva a escribir la carta; así, de alguna manera, se funden en esta imagen la supuesta naturalidad femenina y el acto de la escritura, la instintividad de la mujer y el género epistolar. Podemos decir, pues, que esta postura es la fórmula económica que los Fiennes hallan para expresar la ingenuidad de Tatiana, la autenticidad de su amor, su trasgresión de las normas sociales y la íntima relación entre la mujer y el género epistolar. ¿Cómo la hallaron?

Nabókov, en sus comentarios, describe también los manuscritos de Pushkin y destaca la información que le parece relevante. Entre las cuestiones que comenta, están los dibujos y caricaturas que Pushkin hacía en sus borradores. En uno de ellos, donde escribió la estrofa XXXII, hay un dibujo de Tatiana:

In the left-hand margin of the draft [...], Pushkin drew his concept of Tatiana. It is a charming melancholy figure, the face inclined upon the hand, the dark hair falling upon the naked shoulder, the parting of the breasts delicately marked in the opening of the flimsy shift. (Nabokov 1990: II, 396)

Nabókov subraya el erotismo de la imagen, pero olvida decir que en ella Tatiana está arrodillada (Pushkin 1996: 259). Los Fiennes, probablemente instigados por el comentario de Nabókov, buscaron el dibujo y encontraron en él la posición en que tenía que escribir su Tatiana: de rodillas.¹⁶ Pero esta postura también puede tener otra fuente. En la carta Tatiana dice: «derramo lágrimas ante ti, / tu defensa imploro...» Los dos versos están inspirados en un pequeño fragmento de la primera carta que escribe Julie a su amado en la *Nouvelle Héloïse*, de la que, como ya se ha dicho, Pushkin extrae clichés (Lotman 1995: 625): «je baigne mon papier de mes pleurs; j'élève à tois mes timides supplications» (Rousseau 1969:40). Estas dos frases vienen precedidas por otra que Pushkin no incluye en su texto y que pudo inspirar a los Fiennes: «Je t'écris à genouse». Teniendo en cuenta la importancia visual que los Fiennes dieron a la novela de Rousseau, no es arriesgado pensar que leyeron este fragmento y que les inspiró para su adaptación. Al mismo tiempo, sabiendo que Rousseau era una fuente para Pushkin, los Fiennes pensarían que no era traición, sino más bien fidelidad, incluir la imagen rousseauiana de la joven arrodillada.

La postura de Tatiana se refuerza en la película con otra imagen que evoca el sentimiento de vergüenza y de deshonra: las manos manchadas de tinta. Como ya hemos comentado, Tatiana es consciente del deshonor que le puede acarrear la carta y lo expresa de distintas formas a lo largo del texto. En el octavo verso,

16. Las numerosas caricaturas que hace Oneguín en la película y que, como decíamos, recuerdan muchísimo las de Pushkin, son una evidencia de que los Fiennes estudiaron detenidamente los dibujos del escritor.

lo manifiesta con la palabra «*moy styd*» (mi vergüenza). La misma palabra se repite al final de la carta: «Acabo! Me da miedo releerlo... / me paralizan la vergüenza y el temor...» En ruso *styd* tanto puede significar vergüenza como deshonor. En inglés, Nabókov y Johnston la traducen por *shame*, que, como en ruso, contiene ambos significados (Nabokov 1990: I, 165, 167; Johnston 1999: 78, 80). En los comentarios de Nabókov, donde se incluyen también las variaciones halladas en los manuscritos, hay dos variantes de la carta que inciden en este motivo: «I love you —what then would one more? / My shame inevitable I foresee...» y «My shame, my guilt are now known to you» (Nabokov 1990: II, 395). Con estas aportaciones de Nabókov el motivo del *styd/shame*, que recorre toda la carta, se hace más visible; los Fiennes captaron la importancia del motivo y decidieron trasladarlo a la pantalla con una imagen reconocible para cualquier espectador anglosajón: las manchas. Como en castellano, en inglés la palabra *spot* (mancha, mácula) en sentido figurado significa deshonor, deshonor, calumnia. En inglés hay unos cuantos sinónimos de esta palabra que también sugieren tales significados u otros parecidos: *black spot*, *smear*, *smirch*, *blot* (*blot on the escutcheon*), *stain*, *taint*, *mark*, *blemish*, *smudge*. El espectador anglosajón, pues, puede reconocer en la imagen de Tatiana manchada de tinta el sentimiento de vergüenza y deshonor que le produce el acto de escribir la carta. Simultáneamente, esta solución visual también sugiere el sentimiento de culpa del personaje evocando otra imagen reconocible por el público anglosajón: el de Lady Macbeth, sonámbula, frotándose las manos para borrar las manchas de sangre de su crimen. Tatiana, vestida como suele ataviarse Lady Macbeth, con una camisa de dormir blanca (Nabókov hace un detallado comentario sobre esta prenda en 1990: 397), observa sus manos no llenas de sangre, sino de tinta, e intenta limpiárselas como si esa tinta fuera el rastro dejado por su «crimen», un crimen que consiste en exponerse a la deshonor con el acto de escribir una carta.

En conclusión, se puede decir que la adaptación de los Fiennes se construyó buscando un equilibrio entre satisfacer los propios intereses artísticos personales (trasladar los elementos visuales del poema y recrear un personaje byroniano), complacer las expectativas del público que conocía la obra y llegar a un público amplio, básicamente anglosajón, que la desconocía y que no estaba familiarizado con el contexto de la época. Tal actitud suponía jugar con la propia lectura del poema, con elementos que sugirieran fidelidad y con estrategias que hicieran verosímil el relato decimonónico. Como se ha pretendido demostrar en el análisis de la escena de la carta de Tatiana, los Fiennes buscaron palabras e imágenes fácilmente reconocibles en el sistema cultural anglosajón (Richardson, Rousseau, la postura de rodillas, la mancha, Lady Macbeth) para transmitir las ideas principales de este fragmento de la novela de Pushkin. Como un traductor, eligieron elementos de la cultura de recepción que pudieran trasladar claramente las interpretaciones que los traductores y la crítica (principalmente Nabókov) hacen del texto ruso original.

Bibliografía

- ÄTANASOVA-SOKOLOVA, D. (2006). *Pismo kak fakt rússkoy kultury XVIII-XIX vekov*. Budapest: EFO Kiadó és Nyomda Kft.
- BRİK, O.; LEONÍDOV, O. (1999). «K ekranizatsi Yevguenia Oneguina». *Kinovédcheskie zapiski* 42, 246-251.
- CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda (2005). «Harry Potter and the Fidelity Debate». En: ARAGAY, M. *Books in Motion. Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Amsterdam-Nueva York: Editions Rodopi.
- CATTRYSSE, Patrick (1992). «Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological proposals». *Target: International journal of translation studies* 4:1. 53-70.
- (1995). *Pour une Théorie de l'Adaptation Filmique: Le Film Noir Américain*. París: Peter Lang.
- COATES, Jenefer (2006). «Vladimir Nabokov». En: WEISSBERT, Daniel; EYSTEINSSON, Astradur. *Translation theory and practice. A historical reader*. Oxford: Oxford University Press.
- CREWE, C. (1999). «Labour of love». *The Times* (13 de noviembre). Consultado el 27-8-2007 en: http://ralph-fiennes.net/filmography/onegin/film_onegin.
- FIENNES, Ralph (1999). «Shooting Pushkin». *The New Yorker* (7 de junio). Consultado el 27-8-2007 en: http://ralph-fiennes.net/filmography/onegin/film_onegin.
- GARCÍA, Francisca (2005). «Técnicas de traducción aplicadas a la adaptación cinematográfica: nuevos horizontes para la traductología». *Trans* 9: 21-35.
- GRAFFY, J. (1999). «Onegin review». *Sight and Sound* (diciembre). Consultado el 27-8-2007 en: http://ralph-fiennes.net/filmography/onegin/film_onegin.
- GRITTEN, D. (1999). «Martha, Ralph Fiennes: Siblings and comrades». *Los Angeles Times* (16 de diciembre). Consultado el 27-8-2007 en: http://ralph-fiennes.net/filmography/onegin/film_onegin.
- HUTCHINGS, S.; VERNITSKI, A. (2005) (ed.). *Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900-2001*. Londres: Routledge.
- JAKOBSON, Roman (1959). «On linguistics aspects of translation». En: BROWER (ed.). *On translation*. Harvard: Harvard University Press, p. 232-239.
- LOTMAN, Yuri (1995). *Pushkin. Biografiya pisatel'ia. Staf' i zametki. 1960-1990*. «Yevgueni Onegin». *Kommentari*. Sant Petersburgo: Iskusstvo-SPb.
- TORRAS, Meri (2001). *Tomando cartas en el asunto. Las amistades peligrosas de las mujeres con el género epistolar*. Zaragoza: Prentas Universitarias de Zaragoza.
- NABOKOV, V. (1990). «Translator's introduction» and «Commentary». En: PUSHKIN, A. *Eugene Onegin. A Novel in Verse*. Princeton: Princeton University Press, vol. I y II.
- NORMAN, N. (1999). «Things going very Fiennes». *Evening Standard* (29 de octubre). Consultado el 27-8-2007 en: http://ralph-fiennes.net/filmography/onegin/film_onegin.
- PRATT, Steve (1999). «Fiennes keeps it in the family». *Northern Echo* (18 de noviembre). Consultado el 27-8-2007 en: http://ralph-fiennes.net/filmography/onegin/film_onegin.
- PUSHKIN, Aleksandr (1996). *Pólnoye sobrante sochinenie v 17 tomaj. T. 18 (dopólnítelny), Risunki*. Moscú: Voskresenie.
- (1999). *Eugene Onegin and other poems*. Londres: Everyman's Library. Trad. por Charles Johnston.
- (2000). *Eugenio Onegin*. Madrid: Càtedra.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1969). *Oeuvres complètes II. La Nouvelle Héloïse. Théâtre. Poésies. Essais Littéraires*. Ginebra: Gallimard.
- SERGUÉYEVA, Tamara (1999). «Píkovaya dama: shto snitsa cheloveku... (Iz ópita obrashcheni ruskij rezhisórov k púshkinskoy poveshti)». *Kinovédcheskie zapiski* 42. Consultado el 3 de febrero de 2007 en: <http://www.kinozapiski.ru/print/793/>

- SCHULTE, R.; BIGUENET, J. (1992) (ed.). *Theories of translation*. Chicago: Chicago University Press.
- STAM, R. (2000). «Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation». En: NAREMORE, J. (ed.). *Film adaptation*. Londres: The Athlone Press.
- THORNTON BURNETT, Mark; WRAY, Ramona (2000). *Shakespeare, Film, Fin de Siècle*. Londres: Macmillan Press.
- VENUTI, Lawrence (2004) (ed.). *The Translation Studies Reader*. Nueva York y Londres: Routledge.
- (2007). «Adaptation, Translation, Critique». *Journal of Visual Culture* 6 (1): 25-43.
- VIDAL, Belén (2006). «Labyrinths of loss: The letter as figure of desire and deferral in the literary film». *Journal of European Studies* 36 (4), 418-436.
- VIDAL, Helena (2002). «*Mozart i Salieri*» i altres obres. Barcelona: Proa.
- WEISSBROD, Rachel (2006). «Inter-semiotic translation: Shakespeare on Screen». *Journal of Specialised Translation* 5: 42-54.
- ZUMALDE, Imanol (1996). «Adaptación cinematográfica y teoría de la traducción». *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción* 2, 367-372.