
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Grytsenko, Alexandra; Kozlova, Inna, dir. La recepció del cinema rus a Espanya i del cinema espanyol a Rússia : traducció, cinematografia i interpretació d'imatges. 2017. (1202 Grau en Traducció i Interpretació)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/189495>

under the terms of the  **CC BY-NC-ND** license

FACULTAT DE TRADUCCIÓ I D'INTERPRETACIÓ

GRAU DE TRADUCCIÓ I INTERPRETACIÓ

TREBALL DE FI DE GRAU
Curs 2016-2017

**La recepció del cinema rus a Espanya i del
cinema espanyol a Rússia: traducció,
cinematografia i interpretació d'imatges**

Alexandra Grytsenko

1329850

TUTORA Inna Kozlova

Barcelona, 2 de juny del 2017



**Universitat Autònoma
de Barcelona**

Dades del TFG

Títol: La recepció del cinema rus a Espanya i del cinema espanyol a Rússia: traducció, cinematografia i interpretació d'imatges

La recepción del cine ruso en España y del cine español en Rusia: traducción, cinematografía e interpretación de imágenes

The reception of Russian cinema in Spain and Spanish cinema in Russia: translation, film-making and image interpretation

Autor/a: Alexandra Grytsenko

Tutor: Inna Kozlova

Centre: Universitat Autònoma de Barcelona (UAB)

Estudis: Grau de Traducció i Interpretació

Curs acadèmic: 2016/2017

Paraules clau

Cinema, audiovisual, cultura, art, interpretació, simbologia, Rússia, Espanya, mentalitat

Cine, audiovisual, cultura, arte, interpretación, simbología, Rusia, España, mentalidad

Cinema, audiovisual, culture, art, interpreting, symbology, Russia, Spain, mentality

Resum del TFG

La traducció dins de l'àmbit cinematogràfic és un fenomen relativament nou però cada vegada està sent més practicat i es desenvolupa contínuament. En aquest treball s'analitzen les principals teories i tècniques de la traducció audiovisual, la seva evolució i popularitat en funció del lloc on ens trobem. A continuació, l'enfocament de l'estudi es dirigeix principalment a la descomposició dels diferents elements i factors que intervenen en la traducció i interpretació del cinema espanyol i rus, per separat primer i tot seguit en conjunt, sempre seguint la línia del raonament empíric, l'exploració objectiva de la cinematografia i la traducció aplicada a cultures de caire, en molts aspectes, dissemblant. Es tracta, per tant, d'un estudi contrastiu cultural basat en la recerca i observació de mètodes, simbologies, mentalitat, metàfores, dificultats i problemes de referents culturals que afecten la població dels dos països en concret —Rússia i Espanya— i en la repercussió que tenen en els espectadors.

La traducción dentro del ámbito cinematográfico es un fenómeno relativamente nuevo pero cada vez está siendo más practicado y se desarrolla continuamente. En este trabajo se analizan las principales teorías y técnicas de la traducción audiovisual, su evolución y popularidad en función del lugar en que nos encontramos. A continuación, el enfoque del estudio se dirige principalmente a la descomposición de los distintos elementos y factores que

intervienen en la traducción e interpretación del cine español y ruso, primero por separado y luego en conjunto, siempre siguiendo la línea del razonamiento empírico, la exploración objetiva de la cinematografía y la traducción aplicada a culturas de carácter, en muchos aspectos, desemejante. Se trata, pues, de un estudio contrastivo cultural basado en la investigación y observación de métodos, simbologías, mentalidad, metáforas, dificultades y problemas de referentes culturales que afectan la población de los dos países en concreto —Rusia y España— y en la repercusión que tienen en los espectadores.

In spite of the fact that multimedia translation applied to film-making is a relatively new phenomenon nowadays, it is becoming more and more popular as well as it develops constantly. In this project the main theories and multimedia translation techniques are analyzed, in addition to its evolution and popularity according to the place we are living in. Afterwards, the focus is brought for the most part towards the decomposition of the elements and factors which take part in the translation and interpreting process of the Spanish and Russian cinema, separately at first and then jointly. The whole study follows the approach of the empirical reasoning, the objective exploration of the cinematography and the translation applied to cultures that differ in many ways. Therefore, this is a contrast cultural study based on research and observation of methods, symbology, mentality, metaphors and cultural problems that affect the population of both countries —Russia and Spain— and on the impact they are making on the audience.

Avís legal

Avís legal

© Alexandra Grytsenko, Barcelona, 2017. Tots els drets reservats.

Cap contingut d'aquest treball pot ésser objecte de reproducció, comunicació pública, difusió i/o transformació, de forma parcial o total, sense el permís o l'autorització del seu autor/de la seva autora.

Aviso legal

© Alexandra Grytsenko, Barcelona, 2017. Todos los derechos reservados.

Ningún contenido de este trabajo puede ser objeto de reproducción, comunicación pública, difusión y/o transformación, de forma parcial o total, sin el permiso o la autorización de su autor/a.

Legal notice

© Alexandra Grytsenko, Barcelona, 2017. All rights reserved.

None of the content of this academic work may be reproduced, distributed, broadcast and/or transformed, either in whole or in part, without the express permission or authorization of the author.

Índex

1. Introducció
2. Teories de la traducció al cinema. Traducció audiovisual.
 - 2.1 Doblatge
 - 2.2 Subtitulació
3. Cinema rus
 - 3.1 Traducció del cinema rus al castellà
4. Cinema espanyol
 - 4.1 Traducció del cinema espanyol al rus
5. Comparació i diferències principals
6. Interpretació cinematogràfica segons les cultures
 - 6.1 *Case study*
 - 6.2 Resultats
7. Problemes de referents culturals
8. Diferències culturals principals
 - 8.1 Teoria de l'humor
 - 8.2 Imatges estereotipades
9. Conclusions
10. Bibliografia
11. Annex
 - 11.1 Qüestionari dels subjectes 1 i 2

1. Introducció

“Film-making is a chance to live many lifetimes”

Robert Altman

Indiscutiblement, l'ofici del traductor exigeix. Exigeix formació en primer lloc, paciència i, sobretot, perseverança. Al llarg de la història, la traducció ha rebut innumerables crítiques. Més que la professió, els mètodes que se segueixen a l'hora de perpetrar-la —mètodes oposats que des de temps immemorables es resisteixen a retirar-se del camp de batalla.

El mèrit del traductor rau, molt probablement, en l'habilitat de saber veure més enllà de les paraules escrites, l'habilitat de sotmetre-les a l'extraordinari procés de metamorfosi, endinsar-se en imatges, conceptes, submergir-se en el pensament. Oblidar la forma original, distanciar-se'n durant el temps necessari i, un cop madurades, transformar les paraules tot reconstruint-ne l'essència més pura. És per això que és encertat declarar que la traducció és el procés més genuí pel qual es pot reconèixer el talent poètic.

És també l'últim acte de comprensió. Abans que cap altra cosa, un traductor ha de ser un lector excel·lent, ja que traduir literatura comporta fer-ne la més detallada de les lectures, i és, doncs, per aquest motiu que l'ofici del traductor cinematogràfic comporta exigències complementàries de tipus tècnic i multidisciplinari. Resoldre problemes de referents culturals, naturalitzar l'humor, distingir i captar l'esperit, portar cap a l'origen. Sens dubte es tracta de facultats imprescindibles a l'hora d'expandir el cinematògraf a audiències internacionals i el traductor —formador deliberadament invisible d'aquest procés— acompanya de la mà l'espectador cap al descobriment de la civilització.

2. Teories de la traducció al cinema. Traducció audiovisual.

Tot i que la traducció audiovisual en les últimes dècades s'ha convertit en una de les varietats de traducció més practicades i cada vegada adquireix més importància, dins del camp de la traducció professional és una branca recent. No va ser fins l'any 1927, quan es va presentar el primer llargmetratge sonor¹, que va néixer la traducció audiovisual (TAV).

Des de la invenció del cinematògraf a finals del segle XIX pels germans Lumière i, per tant, l'aparició de les primeres pel·lícules, fins als anys trenta del segle XX el cinema va ser conegut universalment com a mut. A la sala de projecció les imatges en blanc i negre comptaven amb un acompanyament musical realitzat *in situ* per músics i, fins i tot, orquestres. Els espectadors esperaven els comentaris fets per narradors presents a la sala de projecció que explicaven l'argument de la pel·lícula i asseguraven així que tothom pogués seguir fàcilment la història. A tot això, però, per equilibrar la falta de so s'afegien intertítols o *cartrons* —textos breus els quals es filmaven, s'intercalaven entre imatges i servien de suport textual per a l'espectador, ja sigui per transcriure els diàlegs entre els personatges, afegir indicacions espacials/temporals o simplement ampliar la informació.



Il·lustració 1. Intertítol a *El cuirassat Potemkin* (Броненосец Потёмкин, 1925) de Serguei Eisenstein. Traducció: "De sobte".

Font: thefilmcricket.wordpress.com

Degut a l'exagerada gesticulació dels actors d'aquesta època, el llenguatge verbal en forma d'intertítols i la reproducció de música en viu concorde a les emocions que experimentaven els

¹ *The Jazz Singer* (El cantant de Jazz) d'Alan Crosland, 1927, és considerada la primera pel·lícula parlada o llargmetratge sonor, amb 281 mots. Al tractar-se d'una pel·lícula musical els productors encara volien evitar al màxim el llenguatge parlat i van utilitzar subtítols per explicar la història.

espectadors a cada moment durant la projecció, generalment no hi havia dificultat per entendre els fets i seguir el fil de la narració. Independentment de la nacionalitat o l'idioma que parlava l'espectador, el llenguatge de la música, els moviments i les expressions facials dels actors del film asseguraven una comprensió satisfactòria a escala internacional.

No obstant això, amb l'arribada del cinema sonor la llengua va prendre un paper decisiu. A mesura que les pel·lícules incorporaven més diàlegs i la part musical disminuïa, les barreres lingüístiques eren cada cop més visibles i calia buscar estratègies per solucionar-ho.

Inicialment es va provar de fer pel·lícules multilingües en les quals diferents actors representaven la mateixa narració de la pel·lícula original però parlaven idiomes diferents. No van tardar en adonar-se que aquesta manera d'afrontar la incomprensió lingüística era inviable a causa dels desmesurats costos de producció. A continuació, doncs, van sorgir les que més endavant es convertiren en modalitats de traducció més populars i explorades: el doblatge i la subtitulació.

2.1 Doblatge

El doblatge és una modalitat de traducció subordinada simple. Aquest és un tipus de traducció audiovisual en el qual el text visual/escrit roman inalterat i se substitueix el text oral original per text oral en un altre idioma (Hurtado Albir, 2001). És a dir, en la majoria de casos, tots els codis escrits que es puguin percebre durant la projecció de la pel·lícula, ja sigui en forma de cartells, anuncis, grafitis, pòsters o altres normalment no es canvien i tenen la mateixa aparença que en la versió original del film. Els diàlegs entre els personatges de la obra cinematogràfica es tradueixen (tret els d'alguns actors secundaris, opcionalment, que no tenen prou influència en la història central o bé diàlegs i/o missatges que ja inicialment en la versió original havien de romandre en idioma estranger

expressament amb la finalitat de ser indesxifrables per a l'espectador). Així explica en què consisteix aquesta modalitat de traducció ATRAE² al seu web:

A partir dels diàlegs originals, el traductor per a doblatge produeix un guió amb propostes que salven les diferències culturals i resolen els jocs de paraules així com les diferents situacions d'ironia, humor, tensió i drama amb el propòsit de produir el mateix efecte en el públic al que va dirigit el doblatge que en els espectadors de la versió original. Durant aquest procés es procura que en tot moment hi hagi coherència amb la imatge i es respecti el sentit original de la obra audiovisual, a la vegada que es cuida la naturalitat que han de tenir els diàlegs en la llengua d'arribada.

D'aquesta manera i després que la traducció del guió passi per mans de l'ajustador³ i, finalment, el responsable de qualitat, el públic pot arribar a tenir la sensació d'estar veient la pel·lícula original.

2.2 Subtitulació

La subtitulació és una altra modalitat de traducció subordinada complexa. Es tracta d'un tipus de traducció audiovisual en la qual el text audiovisual original roman inalterat i s'afegeix un text escrit en la llengua d'arribada que s'emet simultàniament als enunciats corresponents en llengua original (Hurtado Albir, 2001). En altres paraules, els codis escrits tampoc es canvien, però a diferència de la primera modalitat —el doblatge— els diàlegs entre els personatges del film no es tradueixen, sinó que l'espectador els pot entendre solament per mitjà de la lectura.

La subtitulació és un sistema que consisteix en projectar sobre un espai limitat de la pantalla un text escrit —el TT⁴— que *conté* el TO⁵ que els actors reciten en escena (Rabadán, 1991: 159). És a dir, en el temps de presentació a l'espectador de cada subtítol, el qual s'ha d'ajustar a una velocitat de lectura

² ATRAE: Associació de Traducció i Adaptació Audiovisual d'Espanya

³ «L'ajustador parteix de guió traduït dels diàlegs i les imatges per sincronitzar el discurs dels personatges, tot intentant que els moviments dels llavis coincideixin amb les paraules que pronuncien els actors originals, especialment quan es tracta de primers plans.» (ATRAE)

⁴ Abreviació: Text Traduït

⁵ Abreviació: Text Original

còmode i que normalment oscil·la entre els dos i els sis segons com a màxim (Díaz Cintas, 1998), s'hi ha d'encabir tant el missatge dels diàlegs dels actors en la llengua original com els elements codificats en un format gràfic. Aquest fet, sumat que l'oïda és més ràpida en l'audició que l'ull en la lectura, fa que el TO pateixi una sintetització i, per tant, simplificació respecte el contingut del TT final en la majoria de casos, llevat que els intercanvis verbals dels actors dins de l'obra cinematogràfica siguin eminentment escassos.

Degut a aquesta segmentació necessària del TO, el traductor es veu obligat a dur a terme un procés de selecció de la informació més rellevant i indispensable amb la finalitat de respectar el nombre màxim establert de caràcters que l'ull humà és capaç de rebre i assimilar abans que la imatge es modifiqui. Es deixen de banda, doncs, tots aquells elements que siguin prescindibles en més o menys mesura per al públic, que al seu torn (molt probablement) es perd una gran part de codificacions lingüístiques i discurs del TO. S'ha de tenir en compte, també, que per tal que la lectura subtitulada de l'obra cinematogràfica en versió original sigui fluida i agradable a la vista i a l'enteniment de l'espectador, els professionals lingüistes responsables de la subtitulació han de complir tota una sèrie de convencions formals de cabdal importància, com ara inserir un guió (—) cada cop que parla un altre personatge o punts suspensius (...) al final de l'últim subtítol i al començament del següent si es tracta d'una intervenció ininterrompuda del mateix personatge (Díaz Cintas, 1998).

Altres modalitats

Com ja hem vist, el doblatge i la subtitulació actualment segueixen sent les modalitats de traducció més populars i explorades. Tot i així, cal fer esment de les noves modalitats de traducció alternatives a les tradicionals, també conegudes com a modalitats emergents, el nivell de popularitat, ús i eficàcia de les quals varia segons l'indret físic on ens trobem per raons econòmiques, culturals o polítiques.

A l'hora de consumir material audiovisual, per tal d'arribar a una comprensió total del que s'està veient en un moment concret, l'espectador ha de processar la informació que se li està mostrant —informació codificada en forma de signes. Esclarit això, és fàcil traçar una conclusió: “El producte final no és solament la suma de signes independents sinó el resultat d'una creació de conjunt”(Orrego Carmona, 2013: 299).

Si el producte audiovisual és, per tant, una combinació de diferents signes que al seu torn conformen codis, per poder entendre les diferents modalitats de traducció audiovisual hem de saber distingir-los. Gambier, per exemple, identifica catorze diferents tipus de codis possibles: lingüístics, paralingüístics (tant els verbals com els no verbals), d'esmenes de so, musicals, textuais gràfics, iconogràfics, fotogràfics, escenogràfics, cinematogràfics, cinèsics⁶, proxèmics⁷ i de vestuari (Gambier, 2013). Atès que un producte audiovisual és, al final, una construcció de significat generada a partir d'una interdependència de diferents codis, podem comprendre la necessitat i el benefici de crear diferents modalitats.

L'ATRAE reconeix tres altres modalitats de traducció audiovisual a banda de les convencionals (doblatge i subtitulació): veus superposades, subtitulació per a persones amb discapacitats auditives i audiodescripció. A aquestes també caldria afegir dos tipus de pràctiques que en els últims anys han pres una importància considerable: la traducció intralingüística i la traducció intersemiòtica.

Com bé defineix Jakobson a la seva obra *On Linguistic Aspects of Translation* (1959):

(1) Intralingual translation or rewording is an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language (La traducció intralingüística o reformulació és una interpretació de signes verbals per mitjà d'altres signes del mateix idioma).

⁶ La cinèsica s'ocupa de la comunicació no verbal expressada mitjançant el cos. Inclou l'actitud física, la postura corporal, la tensió muscular, el gest, el moviment, el desplaçament, la mirada, la expressió facial i la veu.

⁷ La proxèmica estudia l'ús i la percepció de l'espai personal i social.

- (2) Interlingual translation or translation proper is an interpretation of verbal signs by means of some other language (La *traducció interlingüística* o traducció pròpiament dita és una interpretació de signes verbals per mitjà d'un altre idioma).
- (3) Intersemiotic translation or transmutation is an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems (La *traducció intersemiótica* o transmutació és una interpretació de signes verbals mitjançant signes de sistemes de signes no verbals).
- (Jakobson, 1959: 429)

3. Cinema rus

El naixement del cinema rus es remunta als principis de l'any 1896, quan els fotògrafs russos van començar a aprendre de l'art que els havien portat els francesos. Al cap de dos anys, ja existien pel·lícules documentals i al cap d'una

dècada, Alexandr Drankov dirigia el primer llargmetratge rus —*Stenka Razin* (Стенька Разин, 1908). Als anys 10 del segle XX ja s'havia creat un cinematògraf competitiu i de gènere, en el qual coexistien els clàssics russos, melodrames, detectius i acció.



Il·lustració 2. Cartell de la pel·lícula *Stenka Razin* (Стенька Разин, 1908), d'Alexandr Drankov. Font: kinopoisk.ru

La Revolució d'octubre del 1917 va esdevenir un trampolí a l'oest. Tot i que els anys de la guerra civil no van ser un moment idoni per al desenvolupament del cinematògraf nacional, passat un quinquenni aquella joventut més artística, impulsada per l'esperit revolucionari i entusiasmada pel somni d'una dictadura de proletariat mundial, sorprenia amb l'aparició del moviment avantguardista

soviètic dels anys 20. La censura ideològica de Kremlin encara no s'havia interessat en ells.

Un dels directors més destacats i que va aconseguir un enorme reconeixement a l'occident en aquella època degut al seu desig d'experimentar va ser Serguei Eisenstein amb la seva obra emblemàtica *El cuirassat Potemkin* (Броненосец Потемкин, 1925) —considerada una de les grans obres mestres de la història del cinema— i *Octubre* (Октябрь, 1927). A banda d'obres cinematogràfiques amb sentit metafòric i missatge polític revolucionari, també coexistia el cinema comercial i d'entreteniment.

Amb l'arribada del règim totalitari de Stalin, els últims oasis de llibertat artística desapareixien. Havia triomfat el “realisme socialístic” i tota producció cinematogràfica patia una repressió, un control i una censura de ferro. Només aquells que van saber maquillar el seu talent i adaptar-se a les dures condicions del govern d'una època de lluita classista podien gaudir del reconeixement de les autoritats i del públic, com és el cas dels germans Vasíliev amb el seu *Txapàiev* (Чапаев, 1934) o de Mikhaíl Romm amb *Lenin a l'octubre* (Ленин в Октябре, 1937).

Els anys de la Segona Guerra Mundial van canviar dràsticament la direcció dels gèneres dins de l'àmbit del cinema rus i cada vegada eren més nombrosos els llargmetratges amb la guerra com a temàtica principal. Un cop vençut el feixisme, es va donar un altre fenomen: el culte a la nació. Això, per suposat, es va veure reflectit en el cinema en tals obres com *El jurament* (Клятва, 1946) o *La caiguda de Berlín* (Падение Берлина, 1950), de Mikhaíl Txiaureli (director i cineasta oficial de Kremlin), en les quals la imatge de Stalin era massivament venerada. Mentrestant, a finals dels anys quaranta, Kremlin havia decidit que preferia controlar la producció cinematogràfica de Rússia de tal forma que es filmessin menys pel·lícules (unes 12 per any) però que fossin obres mestres del realisme socialístic, i així es va fer.

Poc després de la mort de Stalin, però, es podia donar per acabada l'època del cinema escàs i modèlic. A partir dels anys cinquanta, la liberalització de

Kremlin va generar una enorme quantitat de producció cinematogràfica i va augmentar el flux de debuts de directors. *Quan passen les cigonyes* (Летят журавли, 1957) del cineasta Mikhaíl Kalatózov i guanyadora de la Palma d'Or del Festival de Canes del 1958, és un clar exemple del salt dels directors russos de l'època a festivals de cinema a nivell mundial.

Malgrat l'aparent aflorament del cinema d'autor, a mitjans dels seixanta Kremlin va decidir aturar bruscament tota producció que no s'emmarqués dins del socialisme. No obstant això, la nació ja havia pogut gaudir del naixement de perles en forma de cinema "arthouse" d'Andrei Tarkovski i comèdies que de seguida es van convertir en molt estimades per tothom, de Leonid Gidai i d'Eldar Ryazanov, així com els clàssics: *Guerra i pau* (1965/67) o *Anna Karenina* (1967).

A la dècada dels vuitanta, el nou intent de liberalització del règim comunista va afloixar la censura. Es van anul·lar les llistes de temes i gèneres cinematogràfics prohibits i van aparèixer les primeres obres russes que incloïen escenes sexuals. Es va produir un augment en la importació de pel·lícules americanes així com en la comercialització i, com a conseqüència, la indústria del cinema es va relaxar i lentament va iniciar el procés de pèrdua d'espectadors. Tot i que els anys de la *perestroika* van originar una moda a l'occident a tot allò rus, el poc professionalisme del cinematògraf rus de gènere era notable.

Els anys consegüents es caracteritzen per l'abundància del negoci cinematogràfic privat. Molts directors i cineastes *amateur*, havent construït capitals milionàries sobre la compravenda de productes importats, es llançaven (inútilment) a produir. A partir de l'any 2002, però, es comença a apreciar una certa millora tant en el nombre de produccions per any a Rússia com en la qualitat dels directors de cinema. Els directors més joves i amb talent comencen a atreure l'atenció del públic, com és el cas de Fedor Bondartxuk amb *La novena companyia* (9 рота, 2005) o d'Alexei Uchitel amb *The Edge* (Край, 2010) i d'Andrei Zvyagintsev amb *Leviathan* (Левиафан, 2014), les qual van ser nominades als premis Globus d'Or. (Федоров, 2002)

3.1 Traducció del cinema rus al castellà

És un fet que actualment se sap molt poc sobre la posició del cinema rus al món. Intentem entendre, però, el perquè d'aquesta ignorància. A dia d'avui a Europa, totes les pel·lícules noves entren a un mercat de competència salvatge. No només per la seva projecció als cinemes i a les cadenes de televisió d'un o d'un altre país, sinó que també per la integració cultural. Per aquest motiu, el primer pas per tal que un debut sigui fructífer, és assegurar una bona campanya publicitària. Aquest és el primer problema que ens trobem a l'hora d'analitzar la popularitat del cinematògraf rus a Europa i a la resta del món, ja que en aquest aspecte topem amb una inèrcia alarmant per part de Rússia. Mentre que Espanya normalment es preocupa per crear una bona publicitat a les seves pel·lícules dins del territori nacional i fora de les fronteres, Rússia se'n sol rentar les mans, restringint-ne la promoció al territori nacional i augmentant així la creença del desinterès per exportar la seva cultura cinematogràfica. Trobaríem diferents maneres de promoure-la:

1. Assistència de directors i actors a les estrenes nacionals	El públic crea un vincle més fàcilment amb la pel·lícula i també amb la cultura si pot veure en directe o interactuar amb l'equip de professionals que hi ha al darrere.
2. Assistència de directors i actors a les estrenes estrangeres	
3. Ajuda econòmica del consolat i del Ministeri de Cultura en la promoció de les estrenes	S'organitza la celebració de seminaris i actes on es presenten les novetats als distribuïdors europeus i espanyols, còctels on es troben els creadors de les pel·lícules i els seus futurs intermediaris, etc.
4. Festivals de cinema	Per apropar, mitjançant una selecció d'obres rodades per diferents directors i de gèneres contrastats, la perspectiva i la mentalitat de la cultura estrangera a les masses.

<p>5. Programes estructurats de presentació del cinematògraf orientats als distribuïdors europeus</p>	<p>Perquè els distribuïdors del cinema rus a Europa i a Espanya puguin conèixer la indústria i les produccions de prop, entendre'n el significat i el valor i, més endavant, transmetre'l al públic espanyol.</p>
<p>6. Facilitació de material original de qualitat als distribuïdors</p>	<p>En comptes de cobrar un avançament abans d'enviar el material original (com fa la majoria de productors europeus), Rússia vol que es faci el pagament íntegre des del principi i després envia material d'una pobra qualitat tècnica.</p>

Rússia, almenys de moment, no demostra ser un punt fort en cap d'aquests aspectes. Tot i que quant a festivals de cinema de certa importància a Espanya n'hi ha dos: el Festival de Cinema Rus Volna, que ja acumula dues edicions anuals a la ciutat d'Alacant i que es defineix a ell mateix com a "festival que pretende desenvollop las relaciones entre Rusia y otros países, promocionar el cine ruso más allá de las fronteras de la Federación Rusa, dar a conocer la cultura contemporánea rusa y favorecer a su prestigio internacional", i el MIRFF (Marbella International Russian Film Festival) que aquest any celebrarà la seva cinquena edició, clarament es necessita crear més esdeveniments de gran impacte per poder fomentar l'interès per la cultura russa a l'estat espanyol.

A banda d'això, una altra problemàtica de caràcter desconcertant és la desconexença de la propietat dels drets d'autor. És a dir, després de la caiguda de la URSS es va fer molt difícil saber a qui pertanyien els drets d'autor d'una pel·lícula en concret, ja que, com comentaven els experts distribuïdors francesos en una taula rodona que es va fer durant el Festival du Cinéma Russe à Honfleur, a França, "contactem amb moltes persones que tenen relació amb la pel·lícula que volem introduir als espectadors, però cada un d'ells afirma que és ell mateix qui té els drets d'autor de la pel·lícula".

En una enquesta feta a 800 persones de diversos indrets del país amb la pregunta “Quins creus que són els defectes de la indústria del cinema a Rússia?” es van recollir els següents resultats:



Il·lustració 3. Gràfic que mostra els resultats a les preguntes sobre els defectes de la indústria del cinema a Rússia i la seva causa. Font: Anketolog.ru

La gran majoria dels enquestats creu que el principal problema de la deficient exportació del cinematògraf rus a altres països europeus i d'arreu del món és la falta d'arguments emocionants a les pel·lícules nacionals (color violeta). Seguidament, també creuen que el problema és la falta d'actors bons (color verd) i la reiteració dels mateixos en el rodatge de moltes pel·lícules (color groc). Altres respostes han estat: la mala qualitat del rodatge (color ataronjat) i dels efectes especials (color morat).

El segon gràfic ens mostra les causes del fet que, segons els enquestats, s'originin aquests defectes. Un 50% de les persones ha contestat que el cinema actual es regeix per la recompensa econòmica i no artística. Un 31% creu que es deu a la poca qualitat professional dels directors, actors, i càmeres. Un 10% més

ho atribueix a la insuficiència del finançament i un altre 8% no es decideix entre les opcions anteriors.

Pel que fa a la modalitat de traducció preferida quan es tracta de divulgar les obres cinematogràfiques russes, ja sigui als festivals de cinema a Espanya, sobre pantalles de cinemes locals, en cadenes televisives o per mitjà d'Internet, destaca sobretot la subtitulació.

4. Cinema espanyol

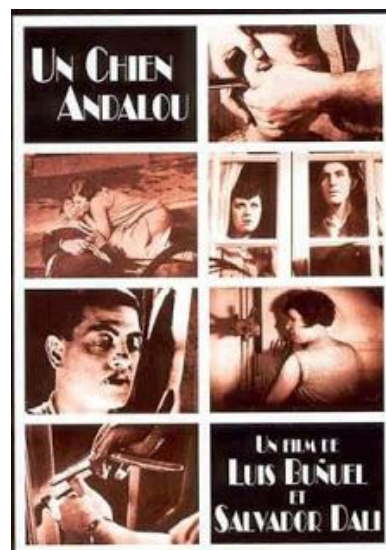
Quan els germans Lumière van inventar el cinematògraf l'any 1895, Espanya no es trobava preparada per desenvolupar unes tècniques tan modernes per la seva situació econòmica. Les primeres pel·lícules van aparèixer l'any 1897 i un any més tard, la primera revista espanyola sobre el tema: *Arte y Cinematografía*. Cal dir que a Espanya el cinema es va anar desenvolupant *grosso modo* amb lentitud, principalment per la presència franquista i la forta censura que es va aplicar als mitjans de comunicació i a l'art en general.

Les primeres manifestacions de vida cinematogràfica van ser documentals i reportatges sobre diferents temes de l'actualitat. No van tardar molt a aparèixer pel·lícules de ficció de diversos gèneres, entre els quals la destaca *Riña en un café* (1897) de Fructuoso Gelabert per ser la primera. Un altre dels grans directors del cine mut de l'època va ser Segundo de Chomón, amb pel·lícules com *Choque de trenes* (1902), *Eclipse de sol* (1905) i *El hotel eléctrico* (1908).

Gérard Bourgeois, distingit cineasta suís, va crear la primera superproducció *La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América* l'any 1916 al primer motor cinematogràfic espanyol: a Barcelona. Va ser una coproducció entre Espanya i França, fet que remarca la notabilitat dels èxits de la producció catalana de l'època. Des de finals dels anys deu, però, lentament es va

anar produint el traspàs de la principal activitat cinematogràfica espanyola a la capital.

Dels anys vint caldria remarcar l'obra mestra del professional del cine surrealista Luis Buñuel, *El perro andaluz* (1929), escrita conjuntament amb el pintor Salvador Dalí. L'any 1929 es van rodar 57 llargmetratges a Madrid. La revolució dels anys vint, no obstant això, rau en l'aparició del cinema sonor i en una veritable revolució cinematogràfica. Tot i que cap productora comptava amb mitjans tècnics, econòmics i professionals suficients per abastar les noves necessitats, van sorgir productores locals a principis dels anys trenta (algunes controlades per inversors estrangers). Majoritàriament s'hi rodaven



Il·lustració 4. Cartell de la pel·lícula *El perro andaluz* (1929), de Luis Buñuel i Salvador Dalí, en francès. Font: Peliculhaps.blogspot.com.es.

pel·lícules i documentals que relataven la situació política de l'època. Un exemple és *Madrid se divorcia* (1935) d'Alfonso de Benavides.

La producció de pel·lícules comercials va disminuir per deixar pas als documentals i a les obres de propaganda bèl·lica, amb el tema principal els debats polítics, sobretot amb l'inici de la guerra civil l'any 1936. Un fenomen catastròfic i decisiu per la història del cinematògraf es va produir al cap de tres anys, quan un cop acabada la guerra el bàndol franquista va destruir milions de caixes amb gravacions amb l'única finalitat de destruir qualsevol mostra de cinema republicà. Molts directors es van donar a l'exili (entre ells Luis Buñuel) i els que no van haver d'incloure propaganda de l'adoctrinament nacional-catòlic i dels valors del feixisme. Els temes bèl·lics i polítics, contràriament, s'evitaven.

El període de la postguerra va ser el més tràgic del cinema espanyol. La producció es va reduir enormement i s'hi aplicava una censura, anàlogament al cas de l'imperi rus, de ferro. Malgrat això, s'enregistren alguns intents de produccions independents de cineastes com ara Edgar Neville o de Lorenzo Llobet-Gràcia (*Vida en sombras*, 1947).

A finals dels anys cinquanta, el règim franquista va suprimir, en part, la censura i això va donar peu a que algunes produccions cinematogràfiques comercials assolissin bastant èxit a l'estranger. Despunten *Por un puñado de dólares* (1964) i *La muerte tenía un precio* (1965) de Sergio Leone, amb Clint Eastwood de protagonista.

Els anys seixanta es caracteritzen per una obertura cap a l'estranger i per l'esforç per ser reconeguts internacionalment. Es milloren les infraestructures i la qualitat de les produccions, amb la qual cosa comencen a tenir molt èxit les comèdies "a l'espanyola", tot i que per suposat han de respectar el règim. D'altra banda, neix el *Nou cine espanyol* que pretén ressaltar el realisme crític. Alguns directors destacats són Carlos Saura (*Los Golfos*, 1959) i Luis Buñuel, que torna a Espanya amb *Viridiana* (1961), que rep la palma d'Or al festival de Canes però és prohibida a Espanya fins l'any 1977.

Amb la tornada a la democràcia després d'un període cinematogràficament força fèrtil fins l'any 1975, el cinema espanyol va conèixer un auge sense precedents. Hi va haver una explosió de creativitat i de llibertat, tant en els arts com en la vida quotidiana. El màxim exponent d'aquesta revolució cinematogràfica va ser Pedro Almodóvar amb *Pepi, Luci, Bomy y otras chicas del montón* (1980), *Laberinto de pasiones* (1982) i *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), amb un estil inconformista i independent que dona a conèixer el cinema espanyol i actors espanyols arreu del món.

El fi de la censura dictatorial permet l'estrena de documentals i pel·lícules prohibides, com ara *Canciones para después de una guerra* de Salmantino Basilio, així com la reaparició de tot tipus de temes polítics, regionalistes i de costums. Pedro Almodóvar va obrir camí a altres directors de talent i disposats a explorar nous universos, com és el cas d'Álex de la Iglesia, interessat per la comèdia burlesca d'horror (*El día de la bestia*, 1995, guanyadora de cinc premis Goya) o d'Alejandro Amenábar, encuriósit pel gènere fantàstic (*Tesis*, 1996; *Abre los ojos*, 1998; *Vanilla sky*, 2001; *Los otros*, 2001). L'any 2007, dues de les pel·lícules que van

tenir més èxit a Espanya van ser *El orfanato*, de Juan Antonio Bayona, i *REC*, de Paco Plaza i Jaume Balagueró. (Muñoz Mendoza, 2012)

4.1 Traducció del cinema espanyol al rus

Recentment, l'estat espanyol va patir una colossal reducció de pressupostos en el sector de la producció cinematogràfica. Xavier Marcé al seu article *Cinema espanyol en coma induït* publicat aquell mateix any 2012 defensava la incompetència del cinema espanyol envers l'uropeu, adjudicant el problema principal a la manca d'una intervenció pública activa i d'una complicitat estreta entre l'administració i els agents del sector cinematogràfic. Segons Marcé, és evident que el que caldria fer per començar a solucionar-ho seria donar més protagonisme als guionistes, qualificar els processos de preproducció, incorporar distribuïdors i exhibidors de qualitat i incentivar una proximitat més gran entre els ciutadans i el cinema espanyol.

A qui miri fredament el nostre cinema no se li escaparan problemes estructurals essencials: poc control del mercat, inexistència d'una distribuïdora o més amb capacitat per plantar cara a les majors, poc capital social agregat i minsa capacitat d'inversió per preparar adequadament les produccions i llançar-les comercialment. En aquest context, una cobertura pública poc intel·ligent únicament afavoreix la falta de risc comercial, la poca diversitat temàtica i la feblesa comunicativa de moltes produccions per a les quals el potencial èxit comercial és un fenomen atzarós. (Marcé, 2012)

Malgrat aquesta panoràmica més aviat tràgica de la indústria del cinema a l'estat espanyol i després d'haver fet un breu recorregut per la seva història des dels seus inicis a finals del segle XIX fins a l'actualitat, podem arribar a la conclusió que el pas a les pantalles internacionals i el reconeixement als grans festivals de cinema al llarg de les dècades s'ha donat amb més facilitat a Espanya que a Rússia, tot i que els dos països van travessar unes censures fortíssimes i règims dictatorials molt repressius.

“El cinema espanyol triomfa fora d'Espanya i s'enfonsa a dins”, afirmava Alan White l'any 2013, quan les produccions espanyoles havien recaptat 150,5

milions d'euros en el mercat internacional i només 110 milions al nacional. I tenia raó. Mentre que en els últims anys *Lo imposible*, de J.A. Bayona (guardonada l'any 2013 a la pel·lícula espanyola de més repercussió internacional), *Las aventuras de Tadeo Jones*, d'Enrique Gato Borregán i *Tengo ganas de ti*, de Fernando González Molina, s'han convertit en algunes de les pel·lícules espanyoles més taquilleres del món⁸, fronteres endins hi va haver una caiguda dramàtica en el nombre d'espectadors.

Els espectadors russos, en paraules de Lídia Maslova —secretària de la revista “Киноведческие записки” (Notes de la cinematografia)— estan acostumats a veure pel·lícules estrangeres, i aquest fet influeix sens dubte en les productores russes, encara que no implícitament. En el conscient col·lectiu s'ha arrelat la creença que les pel·lícules nacionals (i no només les pel·lícules) són pitjors que les importades, en el sentit que no contenen prou valor, espectacularitat, modernitat i progrés. Per això, vulgues que no el director rus des de fa anys procura imitar els anàlegs estrangers, que li semblen més atractius i taquillers.

Amb això arribem al sùmmum del tema que s'està tocant: el cinema espanyol, de la mateixa manera que l'europèu i l'americà, està molt més consagrat a Rússia que ho estan les produccions pròpies. Contràriament al cas que ens trobem a l'estat espanyol, és habitual veure a les cartelleres de Rússia i a la televisió pel·lícules contemporànies de directors espanyols. La modalitat de traducció que es prefereix és el doblatge o, en el cas de pel·lícules amb menys pressupost, veus superposades. Tampoc és cap fet extraordinari la organització de diversos festivals de cinema espanyol amb la finalitat d'apropar-lo al públic rus.

⁸ Les dades es van conèixer a la VIII edició de Madrid de Cine-Spanish Film Screenings, organitzat per la confederació de productores FAPAE, en les quals les productores espanyoles exhibeixen pel·lícules per les productores estrangeres. (White, 2013)

5. Comparació i diferències principals

El camí que ha seguit el desenvolupament del cinema a Espanya ha sigut ben diferent del que ha seguit Rússia al llarg del segle XX, tot i que les dues nacions, com ja hem pogut veure, en alguns moments han presentat similituds i encreuaments ideològics.

Si l'herència franquista ha deixat un sentiment d'una necessitat col·lectiva i urgent de lluita contra la indiferència, el conformisme i l'oblit massiu de la tragèdia, l'estalinisme ha generat una necessitat moral de trencar amb les regles. Aquestes dues línies permanents que s'han manifestat en la producció cinematogràfica dels dos països s'uneixen per formar un objectiu ideològic emparentat i connex, que pren la forma de produccions en què s'emporten l'avantatge els temes bèl·lics i els reportatges que tenen per propòsit conscienciar els espectadors del tèrbol passat de la seva nació.

Tot i l'existència d'aquesta relació intrínseca, un cop analitzada la breu història del cinema d'un país i de l'altre, salta a la vista una certa desigualtat de perspectives. Mentre que a Espanya la presència de les produccions cinematogràfiques més destacades als principals festivals de cinema internacional no s'ha vist amenaçada i sempre ha seguit un ritme mitjanament "regular", a Rússia, per raons sobretot polítiques i geogràfiques, el setè art s'ha topat amb moltes més dificultats de reconeixement i acceptació del públic, la qual cosa sens dubte intervé en la creació de preferències i gustos cinematogràfics de les masses.

Si ens centrem únicament en el caràcter i en l'essència de la nació espanyola i, per tant, dels seus integrants (espectadors) probablement en la gran majoria preval el temperament, la impulsivitat, el goig, el caràcter obert, la passió per la vida i la por immensa a desapropiar els seus plaers. Aquesta combinació vital ha modelat els seus gustos de tal forma que les obres cinematogràfiques que els resulten de més simpatia o de més bon grat són aquelles en les quals regna l'hedonisme o bé la representació de situacions inassolibles en la vida quotidiana

que porten exclusivament al gaudi visual (actualment serien equivalents de les comèdies “fàcils” o les pel·lícules d’acció i suspens). Contràriament al cas d’Espanya, la racionalitat, el sentit de la mesura, la introversió i el gust per la introspecció són conceptes que s’ajusten amb relativa precisió a la mentalitat eslava. La preferència general del públic, per la mateixa raó, cau en obres cinematogràfiques més “denses” i orientades a un viatge introspectiu en què s’intenta estimular el coneixement d’un mateix i de la condició humana, per la qual cosa no es necessita el gaudi visual que ha esdevingut gairebé imprescindible al cinema espanyol (els gustos es dirigeixen als equivalents, en llenguatge de gèneres, del drama “depressiu” i de les comèdies “no fàcils”). “Russia is characterized by ‘survival’ values, while Spain shows a predictable shift, within the abovementioned theory, towards ‘self-expression’ values.” (Kozlova, 2017: 285)

El fet que en el cinema rus actual predomini el corrent filosòfic-depressiu repel·leix els espectadors europeus i americans, perquè ja s’ha arrelat la creença general que els llargmetratges russos són obligatòriament avorrits, depressius, dramàtics, llargs i difícils d’entendre. La imatge que s’ha creat en el conscient col·lectiu és d’incomprensió i de sentiment de manca de vitalitat en el sentit més bo d’aquest terme: com si no fossin capaços de gaudir dels senzills plaers de la vida sense treure a la llum la part més obscura de l’existència humana. Resulta peculiar, però, notar que els films espanyols —replets d’exaltació— cada vegada guanyen més importància en el terreny cinematogràfic rus.

6. Interpretació cinematogràfica segons les cultures

6.1 Case study

Si ens fixem en la presència dels estereotips i l’apliquem al cinematògraf, trobarem que en la majoria de casos els directors es deixen portar per al·legories i

les integren per complet, d'una manera o d'una altra, als seus llargmetratges, assignant així algunes característiques a la societat d'aquests països.

Per tal de poder entendre més fàcilment el contrast entre les dues cultures d'aquest estudi i les preferències de cadascuna d'elles en l'àmbit del cinema vistes des de múltiples punts de vista, a continuació es presenta una proposta d'estudi de cas pràctic —altrament dit *case study*— en el qual a partir d'un fragment d'una pel·lícula espanyola s'elabora una enquesta amb deu preguntes a respondre per part d'un subjecte de cada nacionalitat, tots dos portadors del castellà i del rus com a llengües maternes respectivament. Seguit d'això, s'analitzen els resultats obtinguts i s'avalua l'impacte del llargmetratge en cada subjecte per separat i *a posteriori* en conjunt, formant d'aquesta manera un esquema que reuneix les opinions principals dels subjectes consumidors del cinema a Espanya i a Rússia de manera disjunta i, més endavant, ens ajuda a desennuvolar i entendre millor les diferències entre les dues cultures.

El principal avantatge d'aquest tipus d'estudis pràctics rau en la visibilitat immediata de les diferències més rellevants en la matèria que tracten els subjectes, la qual cosa fa que la comparació dels termes clau (*keywords*) sigui dinàmica, clara i visual. La pel·lícula que ha estat triada per fer l'estudi és *La noche que mi madre mató a mi padre* (2016), d'Inés París⁹. Les preguntes que s'han plantejat als subjectes són les següents:

1. En quin gènere catalogaries la pel·lícula?
2. Quines emocions et produeix la pel·lícula?
3. Et sents identificat amb les emocions dels personatges? I amb els actes?
4. Segons la teva opinió, amb quina intenció s'ha fet la pel·lícula?
5. Si haguessis de descriure la pel·lícula amb 6 paraules clau, quines serien?
6. Has trobat dificultats en la comprensió de la pel·lícula? Quines?

⁹Inés París és directora de l'Institut Buñuel-Fundació Autor. Les seves pel·lícules s'han estrenat internacionalment i han rebut nombrosos premis: *Miguel y William* (2007), *Semén. Una historia de amor* (2004), *A mi madre le gustan las mujeres* (2001).

7. Quins són els teus gèneres cinematogràfics preferits? Quan vas al cinema quins prefereixes? Perquè?
8. Tria la combinació que més t'identifiqui a l'hora d'escollir una pel·lícula: a) diversió/entreteniment/desconnexió b) entreteniment/reflexió/plaer estètic c) catarsi/plaer estètic/reflexió
9. Quins aspectes t'han agradat més de la pel·lícula? Quins t'han agradat menys?
10. Recomanaries la pel·lícula al públic de la teva nacionalitat? Creus que tindria èxit?

Totes les preguntes de l'enquesta han estat formulades amb la intenció d'encabir el major ventall de variables possible i s'orienten exclusivament a la realització d'aquest cas d'estudi pràctic amb dos subjectes.

6.2 Resultats

Per a una millor comprensió de l'obra cinematogràfica que han visualitzat els dos subjectes d'aquest estudi pràctic i de l'ambient en què es contextualitza, convé incloure la fitxa tècnica i resumir breument l'argument del llargmetratge mateix:

Sinopsi de la pel·lícula:

Isabel (Belén Rueda) organiza una cena en su casa. Su marido, escritor de novelas policíacas (Eduard Fernández) y su ex mujer (María Pujalte) directora de cine, quieren convencer a un famoso actor argentino (Diego Peretti) de que protagonice su próxima película. En mitad de la cena aparece el ex de la anfitriona (Fele Martínez) con su nueva novia (Patricia Montero), que se fascina con el actor. La cena se va enredando y todos acaban perdiendo los papeles. (Fotogramas, 2016)

Fitxa tècnica de la pel·lícula:

Títol original: *La noche que mi madre mató a mi padre* (La nit en què la meva mare va matar el meu pare)

Any: 2016

Duració: 93 min.

País: Espanya

Director: Inés París

Guió: Inés París, Fernando Colomo

Música: Arnau Bataller

Fotografia: Néstor Calvo

Actors: Belén Rueda, Eduard Fernández, Diego Peretti, María Pujalte, Fele Martínez, Patricia Montero

Productora: Canal+ España / Ono / Rodajefilms

Gènere: Comèdia | Comèdia negra

Font: filmaffinity.com

Després de veure i analitzar bé la pel·lícula d'Inés París, els subjectes han respost les preguntes anteriors (veure **Annex**) i un cop obtinguts els resultats, amb l'ajuda d'*AntConc*¹⁰ s'ha fet un resum detallat de cada variable i s'ha identificat la freqüència amb la qual apareixen certs termes dins de cada resposta. Aquest mètode d'estudi i anàlisi permet fer una comparació específica de les variables, centrant-nos d'aquesta manera únicament en els termes més importants.

L'anàlisi indica que les paraules més recurrents o utilitzades amb més freqüència en les respostes d'ambdós subjectes són:

¹⁰ *AntConc* és un software lliure d'anàlisi de corpus textuais, desenvolupat per Laurence Anthony i enfocat a l'estudi de comparacions dels elements textuais a gran escala.

Comèdia (4) Diversió (4) Humor (4) Vida (4) Drama (3) Família (3) Farsa (3)
Engany (2) Excentricitat (2)

Aquesta llista de termes, per tant, equivaldria a la definició general feta a partir de paraules clau que li han donat els dos subjectes participants en l'estudi a l'obra que han visualitzat. Si examinem amb més detall les reaccions a cada una de les preguntes dels dos subjectes per separat i en termes de *keywords* obtenim la següent taula:

Subjecte 1 (S1)(de nacionalitat espanyola i parla castellana)

Subjecte 2 (S2)(de nacionalitat ucraïnesa i parla russa)

Preguntes	Paraules clau
Pregunta 1. En quin gènere catalogaries la pel·lícula?	S1: Humor, comèdia S2: Tragicomèdia
Pregunta 2. Quines emocions et produeix la pel·lícula?	S1: Diversió, humor, incertesa, desconcert S2: Neutral
Pregunta 3. Et sents identificat amb les emocions dels personatges? I amb els actes?	S1: Identificació sentimental, desacord actes S2: Desacord sentimental, desacord actes
Pregunta 4. Segons la teva opinió, amb quina intenció s'ha fet la pel·lícula?	S1: Mostrar conducta per aconseguir un objectiu S2: Mostrar període d'una vida
Pregunta 5. Si haguessis de descriure la pel·lícula amb 6 paraules clau, quines serien?	S1: Ambició, <u>engany</u> , <u>diversió</u> , <u>excentricitat</u> , família, amor S2: Farsa, comèdia, <u>diversió</u> , <u>excentricitat</u> , disbauxa, <u>engany</u>
Pregunta 6. Has trobat dificultats en la comprensió de la pel·lícula? Quines?	S1: Descripció personatges, <u>vincles</u> S2: Intenció personatges, <u>vincles</u>
Pregunta 7. Quins són els teus gèneres cinematogràfics preferits? Quan vas al cinema quins prefereixes? Perquè?	S1: Acció, misteri, <u>comèdia</u> , terror S2: Drama, tragèdia, <u>comèdia</u> , suspens
Pregunta 8. Tria la combinació que més t'identifiqui a l'hora d'escollir una pel·lícula.	S1: Diversió, entreteniment, desconexió S2: Catarsi, plaer estètic, reflexió

Pregunta 9. Quins aspectes t'han agradat més de la pel·lícula? Quins t'han agradat menys?	S1: Més: Manera humorística Menys: Final massa tràgic S2: Més: Farsa Menys: Lleugeresa, poca serietat
Pregunta 10. Recomanaries la pel·lícula al públic de la teva nacionalitat? Creus que tindria èxit?	S1: Si, el públic se sentiria identificat S2: No, el públic no se sentiria identificat

Nota: Els termes subratllats són els que es repeteixen de forma exacta en les respostes d'ambdós subjectes a la mateixa pregunta.

Veiem, per tant, que els resultats són força oposats i diferents en pràcticament totes les variables. Mentre que el subjecte 1 troba que és una obra humorística i agradable que produeix sensacions còmiques i divertides, troba similituds en les reaccions dels personatges i les seves pròpies emocions i actes, el subjecte 2 no l'associa amb cap aspecte de la seva vida i posa èmfasi en que li sembla una obra bastant esperpèntica, farsant i manca de serietat pel seu gust. No coincideixen, doncs, en el gènere: un la considera comèdia i l'altre tragicomèdia. Tampoc hi ha una equivalència en la opinió respecte l'èxit que es creu que tindria al seu lloc d'origen ni en la descripció simbòlica fent ús de paraules clau: mentre que el subjecte 1 utilitza termes com ambició, família i amor per referir-se a l'argument i a la intenció amb què s'ha fet la pel·lícula, el subjecte 2 fa servir termes com farsa, comèdia i disbauxa, tot i que els dos subjectes coincideixen en que hi abunda la diversió, l'excentricitat i l'engany.

També és interessant destacar les preferències cinematogràfiques dels dos subjectes. El primer manifesta que prefereix veure pel·lícules d'acció, misteri, comèdia i terror mentre que el segon opta per gèneres com el drama, la tragèdia, la comèdia o el suspens. Un altre aspecte a remarcar són les expectatives amb les quals ambdós subjectes es disposen a veure una obra cinematogràfica. Donades tres combinacions terminològiques a escollir segons el seu parer¹¹, el subjecte 1 destaca "diversió, entreteniment i desconexió" com a la seva última finalitat; el subjecte 2, en canvi, escull "catarsi, plaer estètic i reflexió".

¹¹ a) diversió/entreteniment/desconnexió b) entreteniment/reflexió/plaer estètic c) catarsi/plaer estètic/reflexió

Com podem veure, les opinions dels dos subjectes en aquest sector de l'estudi també són antagòniques. És curiós observar com mentre un individu en el cinema cerca desconnectar dels problemes quotidians de la vida i deixar la ment en blanc, sense afegir-hi més preocupacions, l'altre considera que únicament se sent a gust mentre gaudeix d'una pel·lícula si aquesta li permet experimentar la catarsi¹² i li produeix sensacions fortes.

Per últim, també resulta interessant que cap dels dos subjectes hagin orientat la resposta a la pregunta sobre quina creien que era la intenció de la directora de la pel·lícula al camp humorístic i purament artístic, sinó que s'han endinsat en la segregació del fil argumental de l'obra: un manifesta que no és més que un fragment d'una vida d'uns personatges sense cap altre sentit en especial i l'altre que és un moralitat sobre les conseqüències d'una conducta immoral.

Si desglossem la freqüència amb la qual apareixen les paraules clau rellevants per subjectes, obtenim el següent esquema:

Subjecte 1	Subjecte 2
diversió (3), emocions (3), entreteniment (1), excentricitat (1), família (3), humor (4), identificat (3)	disbauxa (1), diversió (1), drama (3), emocions (5), farsa (3), ironia (1)

Nota: El número entre parèntesi correspon al nombre de repeticions de cada terme per cada subjecte.

7. Problemes de referents culturals

Atenent les mencionades diferències en les opinions i en la interpretació d'una mateixa obra, trobem que cada cultura representa un conjunt únic i irrepetible de trets singulars que la caracteritza i diferencia de les altres, ja siguin

¹² Purificació alliberadora de les emocions primàries, com ara la culpa o la por, mitjançant la contemplació d'una obra, d'una tragèdia. (DIEC2)

trets físics, perceptibles a primera vista; o de mentalitat, que requereixen temps per ser advertits.

L'Escola funcionalista¹³, per exemple, defineix els trets propis de cada cultura com un concepte molt ampli, els *culturemes* (Santamaria Guinot, 2001). “A cultureme is a social phenomenon of a culture X that is regarded as relevant by members of this culture and, when compared with a corresponding social phenomenon in a culture Y, is found to be specific to culture X” (Nord, 1997:34).

Si bé la cerca de l'equivalència pels culturemes és un dels problemes més recurrents en l'àmbit de la traducció i la interpretació, la cinematografia és sens dubte una de les branques artístiques que més en pateix els efectes. Sovint ens trobem amb què els parlants d'una de les dues cultures implicades en el procés de traducció d'una obra cinematogràfica (ja sigui per mitjà del doblatge, la subtitulació o altres tècniques de traducció menys habituals) no comprenen els culturemes de l'obra original pel simple fet que a la seva pròpia cultura són inexistents o bé si n'han sentit a parlar no són capaços de relacionar-los i distingir-los amb claredat de tal manera que no els suposi dificultats per seguir el fil argumental de la pel·lícula, tot i que el fet de mostrar alguns objectes o situacions sol ajudar a apressar el procés de comprensió més que en la traducció escrita.

A tall d'exemple, per veure millor els efectes i problemes dels referents culturals, a les versions britànica (també l'americana i l'espanyola, entre altres) i japonesa de la pel·lícula d'animació infantil *Del revés* (*Inside Out*, 2015), de Peter Docter i Ronnie del Carmen, es presenta un cas de substitució de referent cultural. El cas és que Riley, la petita protagonista d'aquests dibuixos animats, odia menjar bròquil igual que la majoria de nens britànics i americans, però no els japonesos —per ells menjar bròquil no és sinònim de disgust, més aviat al revés. Per aquesta raó, Pixar (popular estudi d'animació i productora de cinema) va voler canviar les imatges del bròquil per imatges amb pebrot verd,

¹³ L'enfocament de l'escola funcionalista de la traducció es basa en la idea de que la traducció no presenta la continuació d'un procés comunicatiu amb canvi de codis, sinó una nova comunicació sobre una altra anterior. Aquesta segona comunicació compleix la seva pròpia funció. (Vermeer, 1984)

generalment poc valorat pels nens japonesos. Aquesta decisió es va prendre amb l'objectiu d'assegurar una òptima comprensió pel públic d'una altra cultura i evitar malentesos, perquè el missatge que es volia transmetre en aquest cas era únicament i exclusiva que la nena protagonista rebutjava el menjar que li donaven els seus pares per sopar i calia entendre el perquè d'això, a més de garantir que els espectadors japonesos se sentissin caracteritzats.

Si ens centrem en l'argument de la pel·lícula d'Inés París, ens trobem amb diverses escenes en què l'espectador de nacionalitat espanyola tot i tenir algunes confusions les entén i les rep sense dificultat mentre que l'espectador rus topa amb barreres metalingüístiques.

En seria un exemple la seqüència en què la família sencera es reuneix per trobar-se amb els fills i es destapen davant l'espectador les relacions matrimonials i extra matrimonials entre ells i la manera exageradament lleugera i amistosa amb què els personatges viuen aquests vincles. Mentre que el públic rus *ipso facto* ho trobaria inversemblant i ho atribuiria a una farsa, pel públic espanyol és una situació que podria tenir lloc a la vida real, tot i que de la mateixa manera és rar.

Un altre exemple és el moment quan l'ex parella de l'escriptor pretén tenir relacions íntimes amb la dona d'aquest. Per al públic espanyol és una escena recurrent i més aviat familiar dins del cinema nacional. Quant al públic de nacionalitat russa, la reacció majoritària seria d'escàndol.

Aquest tipus d'escenes que s'inclouen a les pel·lícules originals suposen problemes de referents culturals, perquè a l'hora de traduir la pel·lícula a la llengua d'arribada si els referents culturals són insalvables —de forma que són impossibles d'entendre per a l'espectador— s'ha d'optar per substituir seqüències senceres amb altres d'acceptables i familiars al lloc d'origen (localització), per excloure-les directament del film o bé per afegir notes explicatives en forma de subtítols.

Lucía Molina (2001) fa una classificació força detallada dels diferents tipus de referents culturals que existeixen i poden portar problemes a l'hora de fer-ne un trasllat cultural:

Àmbits culturals dels referents	
Medi Natural	Flora, fauna, fenòmens atmosfèrics, climes, vents, paisatges (naturals i creats), topònims.
Patrimoni cultural	Personatges (reals o ficticis), fets històrics, coneixement religiós, festivitats, creences populars, folklore, obres i monuments emblemàtic, llocs coneguts, noms propis, utensilis, objectes, instruments musicals, tècniques utilitzades en l'explotació de la terra, de la pesca, qüestions relacionades amb l'urbanisme, estratègies militars, mitjans de transport, etc.
Cultura social	Convencions i hàbits socials: el tracte i la cortesia, la manera de menjar, de vestir, de parlar; costums, valors morals, salutacions, gestos, la distància física que mantenen els interlocutors, etc. Organització social: sistemes polítics, legals, educatius, organitzacions, oficis i professions, monedes, calendaris, mesures, etc.
Cultura lingüística	Transliteracions, refranys, frases fetes, metàfores generalitzades, associacions simbòliques, interjeccions, blasfèmies, insults, etc.

Font: Lucía Molina (2001)

L'obra de cinema que s'ha analitzat en aquest estudi no conté referents culturals intransferibles o que no puguin ser vistos o acceptats per l'altra cultura per ser políticament incorrectes. Encara que el subjecte 2 ha trobat algunes dificultats per entendre-la no són majors a les del subjecte 1 ni tampoc es tracta d'incomprensió lingüística o gestual sinó de falta de plausibilitat.

8. Diferències culturals principals

8.1 Teoria de l'humor

Un dels trets més distintius i condicionants del cinema és l'humor i la manera d'entendre'l i de transmetre'l a través de la pantalla. És evident que cada

societat no només es diferencia d'una altra per la seva cultura sinó també per la percepció de l'humor i dels moments que el creen, per la qual cosa hem d'admetre que entendre un tipus d'humor concret és un pas ferm cap a la comprensió del funcionament d'una cultura.

Com molt bé descriu Lucio Blanco,

Lo que crea el efecto cómico en el cine del este son las alusiones al mundo real del espectador, que permiten que éste se extienda a un mundo imaginado sugerido por el film que resulta incongruente y divertido. A veces se utilizan mecanismos típicos de un chiste como en una escena de *El juego de la manzana* en que dos piernas en el aire indican que se está practicando sexo en un coche y una multitud de obreros se reúne dando consejos y animando a la pareja. Otro mecanismo utilizado habitualmente es el énfasis en la ambición o la falta de ambición como fuente de humor así como el lugar de trabajo como escenario del humor. La incesante recurrencia al trabajo y a la productividad como metas del socialismo han acompañado a los ciudadanos desde su infancia y forman parte esencial de su desencanto, así el lugar de trabajo se convierte en un lugar de humor. (Lucio Blanco, 2009:63)

La dura realitat de la vida post-stalinista a Rússia i als països de l'est van influir en el naixement d'un humor basat en la incongruència i en la ridiculització de la incongruència en tots els possibles sentits. L'obligació creixent d'afrontar una realitat canviant, múltiple, inestable i sotraguejada pels moviments polítics va anar forjant una necessitat imperial de riure's de totes les adversitats de viure en un món pràcticament aïllat i incomprès. "En esa realidad lo que es tomado por humor es serio y lo serio es cómico, y la seriedad misma es cómica" (Lucio Blanco, 2009:68).

Ara bé, la teoria de l'humor americà i de l'espanyol té altres fonaments. Segons Begoña Carbelo,

Los norteamericanos cuentan más historias anecdóticas que chistes y valoran más los cómics y las viñetas. Usan el humor para encandilar a los demás. O para superar las adversidades de la vida, como forma de supervivencia. Hasta son capaces de reírse del huracán *Katrina*. El inglés se basa más en la ironía y en el juego intelectual. Los ingleses lo utilizan para llamar la atención, como forma de presumir de un estatus, y poco importa si sea gracioso o no: les ayuda a superar la situación. El español, en cambio, es más un humor centrado en uno mismo, con dobles sentidos y con muchos chistes.

Així doncs, l'humor espanyol assoleix el seu punt àlgid en l'abundància dels acudits verbals. L'humor de les pel·lícules de l'est, en canvi, *grosso modo* aflora més amb la presència de situacions que susciten la comicitat —element comú que adquireix importància en les dues cultures— que amb la verbalització dels acudits.

És evident, però, que hi ha idees transversals que homogeneïtzen l'humor i funcionen a escala internacional i metalingüística. En aquest llistat podríem incloure, tal i com defensen Mendiburo i Pérez, el concepte del ridícul, la ruptura de tabús sexuals i escatològics, els insults, la burla o les imitacions satíriques, així com les paròdies. Sigui quina sigui la cultura que es tracti, si en l'obra de cinema apareixen aquests elements per separat o de forma conjunta, l'espectador reconeixerà la intenció i serà capaç de desxifrar el codi, tot i que sempre hem de tenir presents que existeixen certes limitacions, toleràncies o estàndards característics per cada cultura que no s'han de violar.

8.2 Imatges estereotipades

La presència en el cinematògraf nacional o estranger d'imatges que compleixen la funció d'estereotips és omnipresent. Tot i que a dia d'avui cada vegada es dedica més esforç per trencar amb els estereotips culturals, ja que són rebuts pel públic en la seva majoria com uns símbols nocius, carregats de prejudicis i, en alguns casos, obsolets, no és fàcil erradicar-les perquè durant la curta vida del cinematògraf mundial s'han guanyat un lloc d'honor en el subconscient col·lectiu.

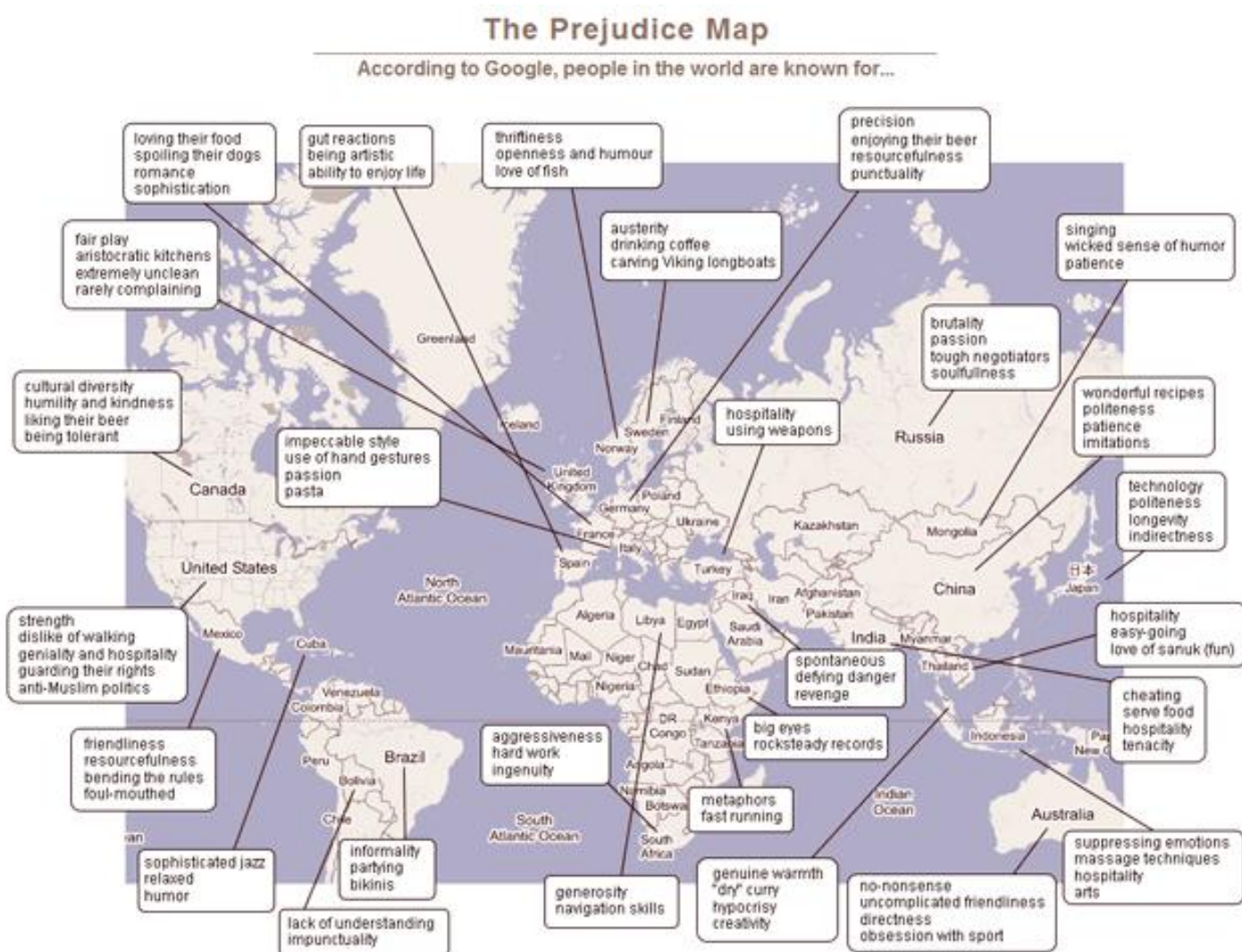
Si posem l'exemple d'Espanya, les representacions mentals que més sovint es traslladen al cinema són imatges de balls flamencs i de sevillanes, vestits llampants, abús d'animals, clima solejat, paella i sangria, color de pell i de cabells morè, temperament calent i festa pertot. Naturalment, hi ha quelcom cert en aquestes idees. Però com qualsevol estereotip, solen aplicar-se a tota la nació sense excepcions i per tant, les masses atorguen una certa ideologia al país i als seus habitants que no sempre són certes.

Aquests estereotips també serveixen com a punt d'unió o coneixement compartit amb el públic perquè li sigui més fàcil d'entendre i li resulti més familiar. “La información procedente del exterior (input), registrada por los sentidos, se reconoce si tiene características comunes con el contenido de la memoria larga, concretamente, con una unidad correspondiente en la MLP (ítem).” (Kozlova, 2014: 142)

Els conceptes amb què s'associen els russos, al seu torn, podrien ser Sibèria, el clima fred, el cosac, la ruleta russa, símbols del comunisme (la falç i el martell), les lletres URSS, tot tipus d'attrezzo bèl·lic, la bandera vermella amb la falç i el martell, la pobresa, la criminalitat, l'alcoholisme, la màfia o la prostitució. L'origen de totes aquestes imatges es remunta als anys de la guerra freda, en què els Estats Units i Rússia estaven encarats i el Hollywood potenciava la consolidació d'una percepció negativa d'aquest país en els seus espectadors. Seguint la cadena de la gran potència en la indústria cinematogràfica de Hollywood, aquest conjunt d'imatges va arribar a Europa i s'hi va establir definitivament.

La principal problemàtica de la propagació d'aquest tipus d'estereotips en el cinema —principal transmissor i difusor d'aquests— és que en la ment dels espectadors es crea una visió general d'una cultura X que *a posteriori* és extremadament difícil d'eliminar o reemplaçar per una de positiva. Aquest fet és comprensible perquè rarament com a espectadors i consumidors de representacions de cultures llunyanes ens trobem amb l'oportunitat de conèixer profundament la cultura en qüestió, ja sigui coneixent a persones natives o bé

fent-hi una immersió, i per tant ens amarem d'al·legories (sovint errònies) presentades pel cinematògraf i els mitjans audiovisuals en general. En altres paraules, si un individu veu que en una pel·lícula, a tall d'exemple *Promeses de l'est* (2007) de David Cronenberg, els personatges actuen amb violència, severitat i impietat, i a més es deixa entreveure que el fet d'actuar així és natural per ells i no té res d'extraordinari, a menys que tingui l'ocasió de conèixer bé un representant d'aquesta nació o l'avinentsa de moure's en el país mateix, segurament tindrà el ferm convenciment que la situació social d'allà és idèntica a la que es mostra a la pel·lícula. Una de les conseqüències més greus d'això és que a la llarga propicia una exclusió social i un rebuig absolut a tot el que tingui a veure amb comunitats "poc desitjades".



Il·lustració 5. "The prejudice map" de Philipp Lensen. Font: muyinteresante.es

Fixem-nos en aquest mapa conceptual fet per Philipp Lensen, un informàtic alemany i autor d'un conegut blog anomenat *Google Blogoscoped*. En aquest mapa s'identifiquen els estereotips més populars a la xarxa segons el país d'origen. Per fabricar-lo, Lensen va estudiar els comportaments socials col·locant al famós buscador de Google frases que segueixen el patró: *(Spanish) are known for...* A partir dels resultats que va obtenir fent aquesta recopilació va crear el gràfic que va anomenar "The prejudice map", el qual mostra una col·lecció d'alt impacte de tòpics i imatges estereotipades d'una trentena de països del món.

Segons aquest mapa, als espanyols se'ls coneix per tenir reaccions visceral, per ser artístics i per l'habilitat de gaudir dels plaers de la vida. Més amunt, ens indica que als russos se'ls coneix internacionalment per tenir brutalitat, ser passionals i emocionals i per ser uns durs negociants.

Comparant-ho amb altres països, veiem que als italians se'ls coneix per tenir un estil impecable, ser passionals, utilitzar moltes gesticulacions i ser amants del menjar; als brasilers per ser informals, amants de la festa i dels biquinis; als xinesos per ser bons a la cuina, ser educats, pacients i imitadors dels productes del mercat global; als canadencs per ser tolerants, partidaris de la diversitat cultural, humils, generosos i amants de la seva cervesa.

9. Conclusions

Tal com hem pogut veure al llarg d'aquest treball, la cinematografia i la traducció vinculada a la cinematografia són àmbits de treball d'una gran amplitud i que abracen un extens ventall de variables sociolingüístiques. En altres paraules, resulta molt complicat determinar exactament quins són els criteris que estipulen l'èxit o la fallida d'una pel·lícula que s'estrena. En la resolució d'aquesta imprecisa qüestió hi intervenen tota una sèrie de factors, els quals hem anat observant detingudament a mesura que s'estenia l'estudi.

Originàriament, la intenció d'aquest treball era dur a terme una tasca de contrastació cultural que hauria permès esclarir en la mesura que fos possible les petites dissemblances que ens trobem dia a dia entre dues cultures diferents, tant en l'entorn més pròxim a la creació audiovisual com en aquell entorn pertanyent a la vida quotidiana. Les anteriors pàgines naixien de la voluntat de gestionar i d'organitzar diferències, deslligar dualitats i recompondre idees. Després d'analitzar múltiples influències a les quals ha estat sotmès el cinematògraf com a tal i de cadascuna de les col·lectivitats des de la seva gènesi, em resulta més còmode i més fàcil acostar-me a les seves idiosincràsies, així com albirar i percebre nombrosos punts d'unió que construeixen un pont entre les dues cultures.

Agraïments

A la meva tutora, per orientar-me en la recerca, traçar el fil de les idees i trobar solucions quan eren essencials.

A la meva parella, la meva família i als meus amics per la paciència, per recolzar-me en tot moment i per creure en mi.

10. Bibliografia

5 *Причин, По Которым В Мире Не Смотрят Русское Кино*. Российская газета. 2017. Web.

AGOST, ROSA. *Traducción Y Doblaje*. 1a ed. Barcelona: Ariel, 1999.

ANTHONY, LAURENCE. *AntConc*. Tokio, Japó: Universitat Waseda, 2014.

BACARDÍ, M. *Actes del II Congrés Internacional Sobre Traducció*. 1a ed. Bellaterra (Barcelona): Universitat Autònoma de Barcelona, 1997.

BATTERSBY, MATILDA. *Pixar Has Made A Small But Important Change To Inside Out In Japan*. The Independent. 2017. Web.

BOTELLA TEJERA, CARLA. *Aproximación al estudio del doblaje y la subtitulación desde la perspectiva prescriptivista y la descriptivista: la traducción audiovisual*. Universidad de Alicante, 2007: 10-12.

Breve Historia Del Cine Español. Peliculhaps.blogspot.com.es. 2017. Web.

CARMONA, DAVID ORREGO. *Avance de la traducción audiovisual: desde los inicios hasta la era digital*. Mutatis Mutandis: Revista Latinoamericana de Traducción 6.2, 2013: 297-320.

CHAUME, FREDERIC. *Cine Y Traducción*. 1a ed. Madrid: Cátedra, 2004.

CHAVES, MARÍA JOSÉ. *La Traducción Cinematográfica*. 1a ed. Huelva: Universidad de Huelva, 1999.

Cinema mut. Ca.wikipedia.org. 2017. Web.

Cinema Rus I Soviètic. Ca.wikipedia.org. 2017. Web.

CONTRERAS-LLAVE, NATALIA. *Cine y traducción. Introducción*. 2015.

DÍAZ CINTAS, JORGE. *Teoría Y Práctica De La Subtitulación Inglés-Español*. 1a ed. Barcelona: Ariel, 2003.

DÍAZ-CINTAS, JORGE. *La labor subtituladora en tanto que instancia de traducción subordinada*. Universitat Autònoma de Barcelona, 1998. 83-90.

Doblaje – ATRAE. *Atrae.org*. 2017. Web.

El Cinema Espanyol, En Coma Induït. Ara.cat. 2017. Web.

GARCÍA, MARÍA JOSÉ CHAVES. *La traducción del texto audiovisual*. La lingüística francesa: gramática, historia, epistemología. Universidad de Sevilla. Grupo Andaluz de Pragmática, 1996.

IZARD, NATÀLIA. *La Traducció Cinematogràfica*. 1a ed. Generalitat de Catalunya, 1992.

JAKOBSON, ROMAN. *On Linguistic Aspects of Translation, in Language in Literature*, ed. K. Pomorska y S. Rudy, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press 1987: 428-435.

KOZLOVA, INNA, ET AL. *Establishing a Russian-Spanish Master's Degree in Social Work: Harmonization or a Cultural Fit?*. *Comparative Sociology* 16.2. 2017: 284-306.

KOZLOVA, INNA. *De la búsqueda a la consulta. Resolución de problemas léxicos en la producción textual en lengua extranjera*. Berlin: Frank and Timme, 2014: 142

La Noche Que Mi Madre Mató A Mi Padre (2016). FilmAffinity. 2017. Web.

La Noche Que Mi Madre Mató A Mi Padre. Fotogramas. 2017. Web.

LENSEN, PHILIPP. *Google Blogoscoped. The prejudice map*. 2017. Recuperat de: <http://blogoscoped.com/prejudice/>

LORENZO GARCÍA, LOURDES, AND ANA MARÍA PEREIRA RODRÍGUEZ. *El Doblaje*. 1a ed. Vigo: Universidade de Vigo, 2000.

MALLADA, LUCIO BLANCO. *El humor en el cine*. Trama y fondo: revista de cultura 27, 2009: 55-68.

NORD, CHRISTIANE. *Functional Approaches to Translation*. The Encyclopedia of Applied Linguistics. 2011.

ORERO, PILAR. *Actes del III Congrés Internacional Sobre Traducció*. 1a ed. Bellaterra (Barcelona): Universitat Autònoma de Barcelona, 1998.

País, Ediciones. *Tribuna. Guerra Y Dictadura En El Cine Español*. EL PAÍS. 2017. Web.

SANDRI, PIERGIORGIO. *El Humor Según Cada País*. La Vanguardia. 2017. Web.

SANTAMARIA, LAURA, i ANNA AGUILAR-AMAT. *Subtitulació i referents culturals*. Universitat Autònoma de Barcelona, 2001.

SANZ, ELENA. *El Mapa De Los Estereotipos En Internet*. MuyInteresante.es. 2017. Web.

The Jazz Singer. Ca.wikipedia.org. 2017. Web.

The Top 10 Intertitles From Silent Movies. The Diary of a Film Cricket. 2017. Web.

WHITE, ALAN. *El Cine Español Triunfa Fuera De España Y Se Hunde Dentro*. La Script. 2017. Web.

Wordnet Search - 3.1. Wordnetweb.princeton.edu. 2017. Web.

И вдруг. *The Diary of a Film Cricket*. 2012. Recuperat de: <https://thefilmcricket.wordpress.com/2012/03/08/top-10-intertitles/>

Испанский Кинематограф. Испания по-русски. 2017. Web.

Какие недостатки есть у российского кино? Причины появления перечисленных недостатков российского кино. Анкетолог. 2014. Recuperat de: <https://iom.anketolog.ru/2014/02/14/kino-rodilos-na-jarmarke>

МАСЛОВА, ЛИДИЯ. Журнал «Сеанс». Зарубежное Кино В России И Стратегия Кинопроизводства. Сеанс. 2017. Web.

Российское кино: очень краткая история. Kino-teatr.ru. 2017. Web.

Самые Кассовые Российские Фильмы В Мировом Прокате. Открытый Университет. Openuni.io. 2017. Web.

Стенька Разин. КиноПоиск. Recuperat de: <https://www.kinopoisk.ru/film/41085/>

ФЕДОРОВ А.В. Российское кино: очень краткая история. Total DVD, № 5, 2002: 38-45.

ЩЕРБАКОВА, В. И. Кино как способ формирования, отражения и распространения стереотипов: на материале фильмов Голливуда о России последних 10 лет. М., ФИЯР МГУ, 2004.

11. Annex

A continuació es mostren les respostes al qüestionari del **Subjecte 1** (de nacionalitat espanyola i parla castellana):

1. En quin gènere catalogaries la pel·lícula?

Malgrat que té un final tràgic, durant tot el desenvolupament de la pel·lícula predomina l'humor, de manera que la catalogaria com a una comèdia.

2. Quines emocions et produeix la pel·lícula?

A part de la diversió que originen els abundants moments d'humor, em produeix una sensació d'incertesa ja que, quan apareix l'ex-marit de la Isabel i la seva parella, comencen a succeir esdeveniments inesperats que desconcerten i fa impossible ni tan sols intuir el desenllaç.

3. Et sents identificat amb les emocions dels personatges? I amb els actes?

Els actors transmeten perfectament les seves emocions que experimenten durant la pel·lícula al públic i fan que et sentis identificat fàcilment amb el que senten al llarg de la pel·lícula. No obstant, al tractar-se d'una pel·lícula d'humor, els seus actes estan pensats per produir riures entre el públic de manera que són exagerats seguint aquesta finalitat i, per tant, difícilment ens podem sentir identificats amb els actes malgrat ens poguéssim sentir identificats sentimentalment.

4. Segons la teva opinió, amb quina intenció s'ha fet la pel·lícula?

La intenció que pretén la pel·lícula és mostrar el que pot arribar a fer una persona per aconseguir un objectiu. En aquest cas, la Isabel vol que el seu marit la contracti com actriu per la seva pel·lícula i per fer-li veure que és bona actriu, simula que ha assassinat al seu ex.

També trobo que es pretén enviar un missatge advertint dels problemes que comporta relacionar la família amb la feina.

5. Si haguessis de descriure la pel·lícula amb 6 paraules clau, quines serien?

1. Ambició
2. Engany
3. Diversió
4. Excentricitat
5. Família
6. Amor

6. Has trobat dificultats en la comprensió de la pel·lícula? Quines?

L'única dificultat de comprensió que he tingut ha estat al principi de la pel·lícula s'intenta fer una descripció de qui son tots els personatges i potser no queda del tot clar qui es qui i quins vincles tenen entre ells.

7. Quins són els teus gèneres cinematogràfics preferits? Quan vas al cinema quins prefereixes? Perquè?

Les pel·lícules que prefereixo son les d'acció, misteri i comèdia.

Quan vaig al cinema prefereixo veure les pel·lícules d'acció o de terror per aprofitar les millors condicions visuals i sonores de les sales de cinema.

8. Tria la combinació que més t'identifiqui a l'hora d'escollir una pel·lícula:

a) diversió/entreteniment/desconnexió

9. Quins aspectes t'han agradat més de la pel·lícula? Quins t'han agradat menys?

El que més m'ha agradat de la pel·lícula es la manera humorística que tracta temes que no ho son gens, com son les relacions entre ex-matrimonis.

El que menys m'ha agradat de la pel·lícula es el final, doncs trobo que es massa tràgic per una pel·lícula d'humor i et deixa amb un mal sabor al final.

10. Recomanaries la pel·lícula al públic de la teva nacionalitat? Creus que tindria èxit?

Trobo que es una pel·lícula que agradaria al públic de la meva nacionalitat en tant que la família protagonista es espanyola i es plasmen molts trets característics de la societat espanyola pel que segur que el públic espanyol es sentirà identificat i passarien una bona estona.

A continuació es mostren les respostes al qüestionari del **Subjecte 2** (de nacionalitat ucraïnesa i parla russa):

1. En quin gènere catalogaries la pel·lícula?

Tragicomèdia, perquè al final de la pel·lícula es mor una persona i tota l'obra es basa en esdeveniments que recorden una ironia i una farsa, la combinació de les quals no em produeix les emocions que em podria produir un drama o una tragèdia.

2. Quines emocions et produeix la pel·lícula?

No em produeix emocions suficientment fortes, la trobo neutre i que no destaca entre d'altres.

3. Et sents identificat amb les emocions dels personatges? I amb els actes?

No em sento identificada amb les emocions ni amb els actes del personatges. No podria relacionar-les amb la meva vida en concret.

4. Segons la teva opinió, amb quina intenció s'ha fet la pel·lícula?

La pel·lícula és un retall de la vida d'uns personatges, no s'ha fet amb cap intenció en concret sinó la de mostrar un període de la seva vida. Possiblement el director volia mostrar les conseqüències d'uns actes aparentment innocents que poden acabar sent un desastre i una tragèdia per les persones implicades en la broma.

5. Si haguessis de descriure la pel·lícula amb 6 paraules clau, quines serien?

1. Farsa
2. Comèdia
3. Diversió
4. Excentricitat
5. Disbauxa
6. Engany

6. Has trobat dificultats en la comprensió de la pel·lícula? Quines?

Al principi de la pel·lícula s'embolica la trama, es crea la intriga i no és molt clar des del principi la intenció de tots els personatges ni les relacions entre ells. A mesura que avança la pel·lícula es fa cada cop més fàcil d'entendre i l'espectador s'aclareix del tot.

7. Quins són els teus gèneres cinematogràfics preferits? Quan vas al cinema quins prefereixes? Perquè?

Els meus gèneres preferits són el drama, la tragèdia, la comèdia, el suspens, sempre i quan sigui una pel·lícula feta amb talent. Al cinema m'agrada més el drama, perquè és el gènere que més reflecteix la rutina diària de la vida de cada persona i és com més a gust i més identificada em sento.

8. Tria la combinació que més t'identifiqui a l'hora d'escollir una pel·lícula:

- c) catarsi/plaer estètic/reflexió

9. Quins aspectes t'han agradat més de la pel·lícula? Quins t'han agradat menys?

No m'ha agradat cap aspecte de la pel·lícula, sincerament. No m'ha agradat la farsa i la lleugeresa amb la qual els personatges han actuat, sense pensar en les conseqüències dels seus actes. No es veia gens natural la reacció de tots en comparació amb el nivell de gravetat dels problemes que tenien a sobre. No m'ha agradat la poca serietat en general.

10. Recomanaries la pel·lícula al públic de la teva nacionalitat? Creus que tindria èxit?

No, no la recomanaria al públic de la meua nacionalitat perquè per mi és una pel·lícula buida, sense sentit i que no m'ha portat a cap reflexió sobre cap aspecte. No crec que tingués èxit al meu país perquè és massa poc substancial.