

Je t'écris à genouse: Fidelidad y verosimilitud en la adaptación cinematográfica de Oneguin

Iván García Sala
Universitat de Barcelona

1. La fidelidad y Oneguin

Shakespeare es, sin lugar a dudas, el escritor clásico que ha sido más adaptado al cine. La cantidad de adaptaciones, versiones y revisiones teatrales y cinematográficas hechas dentro y fuera del mundo anglosajón, junto a la universalidad que se atribuye unánimemente al autor inglés, hacen que cualquier debate sobre la “autenticidad” o “anglicidad” de la adaptación sea visto como obsoleto, estéril e, incluso, absurdo. Nadie en su sano juicio tachará de ignorante a Kurosawa por su versión japonesa de *Macbeth* ni de traidor a Kenneth Branagh por convertir *Trabajos de amor perdidos* en un musical hollywoodiense.¹ Toda adaptación de las obras shakespearianas hecha desde cualquier rincón del mundo y sistema cultural será vista como una prueba más de la grandeza universal de Shakespeare y no como la vana pretensión de un extranjero que ha osado inmiscuirse en un mundo que no le pertenece.²

Otra cosa acontece si el extranjero decide adaptar la obra de un escritor símbolo nacional de un pueblo determinado, por más que ese mismo pueblo proclame la universalidad de su vate. Normalmente 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. Como dice Robert Stam:

Words such as *infidelity* and *betrayal* in this sense translate our feeling, when we have loved a book, that an adaptation has not been worthy of that love. We read a novel through our introjected desires, hopes, and utopias, and as we read we fashion our imaginary mise-en-scène of the novel on the private

¹ *Trono de Sangre* ('*Kumonosu-jō*', 1957); *Love's Labour's Lost* (2000).

² Lo mismo puede decirse de muchos otros autores y obras. En este sentido, por ejemplo, se pronuncia Robert Stam, cuando, hablando de las adaptaciones de *Madame Bovary* en Francia, Portugal, Estados Unidos, India y Argentina, dice: “Each adaptation sheds a new cultural light on the novel; the Hindi version, entitled *Maya* (Illusion) not only envisions Bovary through the grid of Hindu philosophy (“the veil of illusion”), but also links Emma’s romanticism, quite logically, to the conventions of the Bombay musical” (Stam 2000:63).

stages of our minds. When we are confronted with someone else's fantasy, as Christian Metz pointed out long ago, we feel the loss of our phantasmatic relation to the novel, with the result that adaptation itself becomes a kind of "bad object" (Stam 2000:54-55).

Pero si además la adaptación de una obra capital para una cultura determinada se realiza en otro ámbito cultural, el filme tendrá que salvar no sólo la imagen que tiene cada espectador de la misma, sino también la que ha creado aquella nación. Por consiguiente, que unos ingleses hagan una adaptación cinematográfica de Pushkin, creador de la lengua rusa moderna y figura nacional por excelencia del imaginario ruso,³ de su *Yevgueni Oneguín*, conocido desde el s. XIX como "enciclopedia de la vida rusa", y que la estrenen 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. Y no sólo por cuestiones identitarias, sino también por cuestiones de índole literaria. Por una parte, todo lector que conozca *Yevgueni Oneguín*, aún no habiéndolo leído en ruso, sabrá 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, su ligero deambular por la trama.⁴ Además, quién lo lea en la lengua original, sabrá que todo este discurso se acomoda armónica y naturalmente a una estructura métrica y rítmica muy compleja y estricta. ¿Cómo es posible, entonces, filmar ese discurso, plasmar toda la fuerza poética del verso de *Oneguín* en celuloide? Por otro parte, de sobra es conocido, tanto por la crítica rusa como extranjera, que Pushkin se resiste a ser trasladado a otra lengua y que

³ Un buen estudio sobre el mito de Pushkin y el papel que juega en el imaginario ruso es la *Introducción* de VIDAL 2002: 5-50.

⁴ Las digresiones del autor son de la más diversa índole. Nabokov las clasifica así: "autobiographical matters (more exactly, stylized autobiographizations) that can be classified under such headings as musings, lyrical, amorous, nostalgic; matter-of-fact remarks on the author's mode of life at the time of writing or at former times; melancholy or jocose allusions to real circumstances and real people; promises or memories of fictional events; and assumed friendships with invented characters. Autobiographizations merge and mingle with professional matters, which include remarks on the author's actual work of composing, on his characters as characters, on his other products, past, present, or anticipated, on his habits of writing, on the writings of others, and so forth. Finally, a form of participation is presented by "philosophings," which are more or less didactic, serious, semiserious, or facetious asides, sometimes in the form of parenthetical, often in that of brief aphoristic formulas. (Nabokov 1990: 19-20)

toda su grandeza se disipa en la traducción; más si hablamos de *Yevgueni Oneguín*, esa novela sobre la que Nabókov, al traducirla, escribió un magnífico y completo estudio que demostraba su intraducibilidad. 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. Si no es traducible, pues, ¿se puede hacer de *Oneguín* una película que no sea en ruso?

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 *Onegin*. Así, sobre el significado nacional de Pushkin y la prevención a adaptarlo, escribe Ralph Fiennes:

Russians feel that Onegin is not just story but the voice of Russia (Norman 1999).
He's sacred in Russia and the Russians are appalled anyone should film anything by him (Pratt 1999).⁵

Sobre la imposibilidad de traducirlo y captar su grandeza literaria, dice Fiennes:

All the great Russian writers defer to Alexander Pushkin, but for non-Russian speakers he is elusive. I don't speak Russian, and while Pushkin's short stories are entertaining and lightly ironic in translation, in his great poetic works - *Onegin*, *The Bronze Horseman*, *The Gypsies* - the language barrier seems to prevent a complete union of reader and poet: the sense of Pushkin's words is inevitably being adjusted to facilitate the rhyme (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 estudiante 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

⁵ Antes de la película de los Fiennes, sólo ha existido un proyecto de adaptación cinematográfica de *Yevgueni Oneguín*. Se trata de la versión de 1937 del realizador soviético Osip Brik, que dedicó dos años al guión, pero que, finalmente, no se llevó a cabo (Brik 1999). También es muy conocida la versión cinematográfica de la ópera de Chaykovski realizada por Roman Tikhomírov en 1958.

traducción de Charles Johnston de 1977 (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 de Onegin, 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 *Onegin*: 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).

Visually we were never short of ideas, because there are so many wonderful images in Pushkin: girls singing as they pick berries, a sleigh ride in the snow, Tatyana’s face pressed against a window. He’s full of tiny details which have in one way or another fed into the screenplay.” (Gritten 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.⁶ Ralph Fiennes, durante la rueda de prensa del estreno en

⁶ Para los rusos, que son capaces de recitar capítulos enteros del *Onegin*, el verso y las palabras de Pushkin son elementos idiosincráticos de esta obra. La versión operística de Chaikovski, polémica en su momento por la interpretación de los personajes, al menos no es tan “sacrilega” porque el libreto está creado a partir de una selección de versos del original. Algo parecido a la reacción rusa ante la versión de Fiennes se pudo observar en la adaptación, también de 1999, de Andrzej Wajda de otro poema nacional, en este caso, polaco: *Pan Tadeusz* de Mickiewicz. Si bien en este caso se conservó el verso, 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>). Probablemente, este tipo de controversias se pueden dar en países, como Rusia, muy logocéntricos, donde la palabra y la literatura siguen ocupando el lugar central en la cultura. Sin embargo, este preponderancia de la palabra sobre la imagen no supone que no sea significativa la adaptación cinematográfica en Rusia. Esta importancia y la relación entre texto e imagen cinematográfica en Rusia, se analizan profusamente en Hutchings 2005.

San Petersburgo, intentó justificar su versión con un argumento muy peculiar: “We tried to persuade them that 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 lee *Shooting Pushkin*, un artículo del mismo Fiennes 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 el 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* (“caprichosa, rebelde”), la adaptación se plantea como una respuesta al poder de la palabra, es decir, como una respuesta a un texto. Parece, pues, 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 neutral y más 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 la forma de entender al autor, como si quisiera justificar así la falta de fidelidad que el lector anglosajón 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.

Su relato empieza en un tren de camino a Mijáilovskoie, en Pskov, la propiedad donde Pushkin nació, pasó su infancia y periodos importantes de su vida; según Fiennes, es el único lugar significativamente vinculado al poeta donde él aún no había estado

(Fiennes 1999). A continuación, el relato evoca el rodaje de la película en San Petersburgo ocho semanas más tarde y en el plató de Londres. Todo el artículo está salpicado de digresiones sobre las más diversas cuestiones: los orígenes del interés de Fiennes por el poema y la manera cómo concibió la versión cinematográfica, descripciones del paisaje ruso, que observa desde el tren, y de los “lugares de Pushkin”, referencias a la vida y obra del poeta, reflexiones sobre la métrica y la especificidad literaria de *Onegin*, etc. Fiennes viaja a Mijáilovskoie 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 sobre el contexto y la 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 bajaje 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, pues, 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 fisionomía? ¿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.⁷ Otros elementos que evocan

⁷ 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

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 del poeta, la caracterización del 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” (Stam 2000:54) cuando se adapta una obra tan constreñida por cuestiones nacionales, identitarias y estilísticas como *Yevgueni Onegin*.

2. La verosimilitud y Tatiana

La labor de adaptación de los Fiennes se podría comparar a la del traductor: no sólo tuvieron que trasladar la novela del lenguaje literario al cinematográfico, sino también el contexto nacional y cultural.⁸ 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

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, pues es una composición reiteradamente utilizada en la cinematografía soviética.

⁸ Sobre la adaptación cinematográfica como traducción ver Stam 2000:62-64 y Cattrysse 1995.

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, pues, 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.⁹

La carta de Tatiana es uno de los episodios centrales del argumento, muy simple, dicho sea de paso: Yevgueni Oneguín, 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 Oneguín se la devolverá con frialdad. Más tarde Oneguín 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 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 hace aparición 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 ss. 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, sobretudo 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-

⁹ 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).

1748), *The History of Sir Charles Grandison* (1754) de Samuel Richardson, se traducen en 1787, 1791-92 y 1793-94, 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 (Atanaszova-Szokolova 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).¹⁰ 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), “sin bromear” (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 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 Madaleine 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 regalar la actividad

¹⁰ Aquí y en las citas siguientes la traducción, literal, es mía. Para leer una traducción en verso en español, ver la versión de Mijail Chílikov (Pushkin 2000).

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. (Atanaszova-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, pues, 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 Onegin 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). Además, 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,¹¹ 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, pues 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

¹¹ 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.

sobre lo que ocurre entre dos amantes”. De esta forma en la película *Onegin*, 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 espectador actual) es la obra más citada al explicar las fórmulas literarias que usa Tatiana en su carta (Nabokov 1990: II, 392, 394).

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 capacidad crítica y un carácter muy independiente. Y además, con este adjetivo rechaza un tipo de literatura que, como bien recuerda el espectador anglosajón, se caracteriza por su moralismo. Tatiana, juzgándola, empieza a mostrarse al margen de la moral imperante; de esta forma, el espectador puede entender que Tatiana, más tarde, sea capaz de saltarse 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 escena se construye de la siguiente manera:

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 Oneguín, donde la criada está pelando una gallina. Se vuelve a ver 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 Oneguín lee la carta. 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 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 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 un capricho personal. 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 *Freischutz* interpretado / por los tímidos dedos de las aprendices” (cap. III, estrofa XXI). Estos dos versos sobre *Freischutz*, 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 calificándolos 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, muy extensos y eruditos, contienen también valoraciones y opiniones personales que pudieron ser determinantes en la adaptación cinematográfica. Es decir, los Fiennes no sólo leyeron *Onegin* 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 las ideas sobre el género epistolar que comentábamos anteriormente.¹²

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 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 las connotaciones culturales del género epistolar. ¿Cómo la encontraron?

¹² 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 Chílikov 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.

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.¹³ Pero además esta postura 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’éleve à toi mes timides supplications” (Rousseau 1969:40). Estas dos frases vienen precedidas por otra que Pushkin no incluye en su texto y que inspiró 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 un fuente para Pushkin, los Fiennes pensarían que no era traición, sino más bien un tipo de fidelidad, incluir la imagen rousseauniana 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, lo manifiesta con la palabra “moi 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 deshonra. En inglés, Nabókov y Johnston la traducen por “shame”, que,

¹³ Las numerosas caricaturas que hace Oneguin en la película y que, como decíamos, recuerdan muchísimo a las de Pushkin, son una evidencia de que los Fiennes estudiaron detenidamente los dibujos del autor.

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, deshonra, calumnia. En inglés hay uno 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, reconoce en la imagen de Tatiana manchada de tinta el sentimiento de vergüenza y deshonra 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 deshonra con el acto de escribir una carta.

En conclusión, como se ha podido ver en el análisis de esta escena, los Fiennes recurren a elementos reconocibles por el espectador anglosajón (Richardson, Rousseau, la postura de rodillas, la mancha, Lady Macbeth) para transmitir las ideas principales de la novela de Pushkin de una forma verosímil, comprensible e, incluso, fiel, en la medida que se puede ser fiel a una obra como *Onegin*.

Bibliografia

ATANASZOVA-SZOKOLOVA, Denise (2006) *Pismó kak fakt russkoi kultúry XVIII-XIX vekov*. Budapest: EFO Kiadó és Nyomda Kft.

BRIK, O. LEONIDOV, O. (1999) "K ekranizatsi 'Yevguenia Oniéguina'", *Kinoviédcheskie zapiski*, N°42, ss. 246-251.

CATRY SSE, Patrick (1995) *Pour une Théorie de l'Adaptation Filmique: Le Film Noir Américain*. Paris: Peter Lang.

CREWE, Candida (1999) "Labour of love". *The Times* (November 13). Consultado el 27-8-2007 en http://ralph-fiennes.net/filmography/onegin/film_onegin

FIENNES, Ralph (1999) "Shooting Pushkin", *The New Yorker* (June 7). Consultado el 27-8-2007 en http://ralph-fiennes.net/filmography/onegin/film_onegin

GRAFFY, Julian (1999). "Onegin review". *Sight and Sound* (December). Consultado el 27-8-2007 en http://ralph-fiennes.net/filmography/onegin/film_onegin

GRITTEN, David (1999) "Martha, Ralph Fiennes: Siblings and comrades". *Los Angeles Times* (December, 16). Consultado el 27-8-2007 en http://ralph-fiennes.net/filmography/onegin/film_onegin

HUTCHINGS, Stephen, VERNITSKI, Anat, ed. (2005). *Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900-2001*. London: Routledge.

LOTMAN, Yuri (1995). *Pushkin (Biografía pisátelia. Stati i zametki 1960-1990. "Yevgueni Onegin". Kommentari)*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo-SPB.

TORRAS, Meri (2001) *Tomando cartas en el asunto. Las amistades peligrosas de las mujeres con el género epistolar*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

NABOKOV, Vladimir (1990). "Translator's introduction" and "Commentary". PUSHKIN, Alexandr, *Eugene Onegin. A Novel in Verse*, Princeton: Princeton University Press, volume I and II.

NORMAN, Neil (1999). "Things going very Fiennes". *Evening Standard* (October 29). 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* (November 18)). Consultado el 27-8-2007 en http://ralph-fiennes.net/filmography/onegin/film_onegin

PUSHKIN, A.S. (1996). *Pólnoie sobranie sochineni v 17 tomaj. T. 18 (dopolnítelni)*. Risunki. Moskvá: Voskresenie.

PUSHKIN, Alexander (1999). *Eugene Onegin and other poems*. London: Everyman's Library. Translated by Charles Johnston.

- PUSHKIN, Alexander S. (2000). *Eugenio Onegin*. Madrid: Cátedra.
- ROUSSEAU, J-J (1969). *Oeuvres complètes II. La Nouvelle Héloïse. Théâtre. Poésies. Essais Littéraires*. Genève: Gallimard.
- STAM, Robert (2000). "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation". NAREMORE, James (ed.). *Film adaptation*. London: The Athlone Press.
- 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.