

Universitat Pompeu Fabra
Departament de Traducció y Filología

La recepción de la literatura rusa en España a través del cine

TESIS DOCTORAL

Presentada por Ilka Villarreal Escudero

Dirigida por Dr. Patrick Zabalbeascoa Terran

Barcelona, 2013

A mis sobrinos

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer la ayuda y apoyo que me han brindado todas las personas que han estado a mi lado durante la realización de esta tesis, aunque no lo haga constar de forma nominal.

En primer lugar quiero agradecer la paciencia de mi familia especialmente cuando la tesis ocupaba toda mi capacidad de concentración y trabajo.

También quiero agradecer a todos mis amigos y las personas fuera de la profesión que han querido escucharme en los momentos de euforia cuando descubría datos interesantes que me permitían seguir la búsqueda y en los de desánimo sugiriéndome nuevas ideas y dándome fuerzas para seguir adelante con este proyecto.

INDICE

Introducción	01
Punto de partida.....	01
Objetivos e Hipótesis.....	01
Metodología.....	04
Fases de trabajo.....	07
Estructuración de la tesis.....	09
1. La traducción desde una perspectiva cultural.....	11
1.1. El enfoque interdisciplinar en los estudios sobre traducción.....	11
1.2. La traducción como parte de los estudios culturales.....	13
1.3. El traductor como mediador cultural.....	21
2. Marco teórico	29
2.1. La teoría del polisistema.....	29
2.1.1. Orígenes formalistas.....	29
2.1.2. Principios básicos.....	33
2.2. El polisistema aplicado a la traducción.....	37
2.3. La Escuela de la Manipulación.....	39
2.4. Recapitulación.....	43
3. Aspectos del panorama fílmico ruso y español.....	45
3.1. El cine y los estudios de recepción.....	45
3.2. La adaptación cinematográfica desde los Estudios de Traducción.....	46
3.3. Aproximación al sistema fílmico ruso.....	50
3.3.1. Las primeras proyecciones en Rusia.....	54
3.3.1.1. Aspectos históricos.....	54
3.3.1.2. Aspectos ideológicos.....	56
3.3.1.3. Aspectos artísticos.....	57
3.3.2. El cine estalinista.....	59
3.3.2.1. Aspectos históricos.....	59
3.3.2.2. Aspectos ideológicos.....	60
3.3.2.3. Aspectos artísticos.....	61
3.3.3. El cine del deshielo a la perestroika.....	62
3.3.3.1. Aspectos ideológicos.....	64
3.3.3.2. Aspectos artísticos.....	65
3.4. Recapitulación.....	66
3.5. Aproximación al sistema fílmico español.....	68
3.5.1. Aspectos históricos.....	68
3.5.2. Aspectos ideológicos.....	70
4. Aproximación al trasvase del cine ruso al sistema fílmico español.....	73
4.1. La Guerra Civil en versión rusa.....	73
4.2. Cine ruso durante la Guerra Civil.....	75
4.3. Posturas políticas con respecto al cine.....	82
4.3.1. Los socialistas.....	82
4.3.2. Los comunistas.....	83

4.3.3. Los anarquistas.....	85
4.3.4. Los sindicatos.....	85
4.3.5. La UGT.....	87
4.3.6. Los franquistas.....	89
4.4. Cine ruso en los cineclubs, festivales y ciclos de cine.....	91
4.5. Recapitulación	102
5. Metodología de análisis de los ejemplos seleccionados.....	105
5.1 Análisis del texto escrito	105
5.1.1. Novela: Dr. Zhivago (1958)	105
5.1.2. Resumen del argumento	108
5.1.3. Principales personajes: Lara, Antípov/Strélnikov y Yuri.....	112
5.2. Los poemas de Yuri Zhivago	113
5.3. El referente cultural desde la traductología.....	117
5.3.1. Definición y clasificación de los ámbitos culturales en <i>Dr. Zhivago</i>	120
5.3.1.1 El ámbito religioso.....	122
5.3.1.2 El ámbito literario.....	128
5.3.1.3 El ámbito cotidiano.....	134
5.3.1.4 El ámbito socio-político.....	139
5.3.1.5 Las expresiones idiomáticas	142
5.3.1.6 El habla coloquial o jerga.....	150
5.4. Las técnicas de traducción.....	153
5.4.1. Especificidad léxica en el ámbito religioso.....	154
5.4.2. El conocimiento extralingüístico en el ámbito literario.....	156
5.4.3. El préstamo naturalizado del ámbito cotidiano.....	157
5.4.4. Ubicación y momento histórico en el ámbito socio-político.....	160
5.4.5. Expresiones idiomáticas, habla coloquial y jerga.....	161
5.5. Recapitulación.....	167
5.6. Análisis cultural del texto audiovisual <i>Dr. Zhivago</i>	169
5.6.1. Film: David Lean's Dr. Zhivago (1965)	173
5.6.1.1. Producción	175
5.6.1.2. Dirección	176
5.6.2. Segmentación del film Dr. Zhivago: añadido, transformación, omisión..	177
5.6.2.1. Búsqueda del enlace con el pasado: Evgrav y Tonia.....	178
5.6.2.2. Muerte de la madre de Yuri.....	179
5.6.2.3. Vidas paralelas: los jóvenes protagonistas.....	180
5.6.2.4. Heridas profundas.....	181
5.6.2.5. Reencuentro: Yuri y Lara.....	182
5.6.2.6. Heridas de guerra.....	184
5.6.2.7. Retorno a Moscú.....	185
5.6.2.8. El viaje a Varíkinó.....	187
5.6.2.9. Varíkinó.....	188
5.6.2.10. Los partisanos.....	190
5.6.2.11. Yuriatin.....	191
5.6.2.12. Tonia.....	193
5.6.3. Los ámbitos y técnica de traducción de los referentes culturales en el film	
<i>Dr. Zhivago</i>	194
5.6.3.1. Ámbito cotidiano.....	194

5.5.3.2. Ámbito religioso.....	199
5.6.3.3. Ámbito literario.....	202
5.6.4. Recapitulación.....	203
CONCLUSIONES.....	211
BIBLIOGRAFÍA.....	227
APÉNDICE A: Aspectos del panorama literario ruso en España	241
APÉNDICE B: ¿Cómo ayuda la traducción en la supervivencia del texto original?....	257
APÉNDICE C: ¿Puede la traducción sustituir al texto original?	261
Lista de cuadros/ filmes, documentales, otros.....	265

INTRODUCCIÓN

Punto de partida

Mis primeros contactos con la cultura rusa se remontan a unos cuentos infantiles con hermosas ilustraciones titulados *El Pájaro de Fuego* y *el Caballo Jorobadito*, seguidos de un *Lago de los Cisnes* en la matiné de los sábados. Con el paso de los años fui descubriendo otras historias de autores rusos en sus versiones cinematográficas: *Guerra y Paz*, *Ana Karenina* y *Dr. Zhivago*. Esas lecturas y versiones cinematográficas, que en mi infancia hablaban en mi propia lengua, lograron despertar en mí un gran interés en una cultura y pueblo muy distante de mi patria Panamá hasta llevarme a la ex-URSS donde concluiría la licenciatura en traducción en el año 1989.

Mis años universitarios en Moscú (1984-1989) me permitieron un contacto más directo con personas mayores y jóvenes de las más diversas extracciones y profesiones en aquella ciudad sumado al privilegiado disfrute de un rico ambiente cultural que incluía el teatro, ballet y conciertos de música clásica que me impulsaron aún más a conocer la cultura rusa y leer a mis admirados autores y otros menos conocidos en la lengua original. La preparación como traductora me proporcionaría las herramientas indispensables para llevar a cabo estas intenciones. Al terminar la licenciatura pude aplicar la teoría a la práctica.

Por un lado, la experiencia profesional adquirida a lo largo de los años ha logrado incrementar mi competitividad y actualizarme con la ayuda de las nuevas tecnologías como la traducción asistida por computadora (TAC). Por el otro lado, surgió la oportunidad de retomar los estudios y culminarlos con el presente trabajo, siguiendo los pasos de un variado número de investigadores, especialmente en el ámbito de los estudios culturales, interesados en la traducción y la interculturalidad y, en la búsqueda de los factores socioeconómicos e ideológicos que intervienen en la toma de decisiones del traductor. Por todo lo anterior me he propuesto aproximarme a la recepción de la literatura rusa en España a través del cine con miras a alcanzar los siguientes objetivos.

Objetivos e Hipótesis

El presente trabajo está encaminado a promover el interés en la investigación de las relaciones culturales hispano-rusas para contribuir en la reinterpretación de la historiografía de la recepción del cine ruso en España. Además, me interesa destacar la estructura y los vínculos internos, así como la evolución histórica que han enmarcado las relaciones hispano-rusas. Considero incluso que la descripción de hechos, sin aparente relación a priori con el tema tratado, podrá brindar aportaciones para las futuras investigaciones en el campo de la traducción, el cine o los estudios culturales.

Los datos recopilados inicialmente sobre la recepción de la literatura rusa en España a través del cine comprobaron una difusión concentrada en el tema bélico durante la Guerra Civil. Este hallazgo supuso un giro y ampliación de los objetivos del estudio. Aprovechando el enfoque pragmático que ofrece el modelo de análisis de los referentes culturales y técnicas de traducción propuesto por Molina (2006) decidí como la opción más viable incluir el análisis del trasvase al español de ejemplos de referentes culturales rusos a partir del film *David Lean's Dr. Zhivago* (1965) en la versión doblada al español. Llama la atención el hecho que la versión fílmica de 1965 dirigida por David Lean fue en gran parte rodada en tierras españolas transformadas en calles de Moscú y paisajes de los Urales. El argumento de la película muestra a un hombre despojado y perdido ante los acontecimientos que intentan apartarlo de sus principios para conducirlo a una vida de sufrimiento y tortura. Se resalta la historia de amor en el trasfondo de la Revolución de Octubre al estilo de Hollywood. Para contrastar esta adaptación cinematográfica he decidido identificar ejemplos de referentes culturales en las traducciones españolas de la novela *Dr. Zhivago* de Boris Pasternak en las ediciones Noguer 1958, Cátedra 1991, Anagrama 1997 y Galaxia Gutenberg 2010.

A continuación se presentan los principales objetivos e hipótesis del estudio:

Objetivo 1: Recopilar información sobre las percepciones existentes en la sociedad española a partir del estudio de la recepción de la literatura rusa en España a través del cine en el marco de las relaciones hispano-rusas durante la Guerra Civil.

Objetivo 2: Identificar y clasificar según el ámbito cultural los ejemplos objeto de estudio recogidos de las traducciones españolas de la novela *Dr. Zhivago* de Boris

Pasternak, lo que permitirá evaluar cuál es la estrategia utilizada para trasladar las referencias a la cultura meta.

Objetivo 3: Identificar los ejemplos de referentes culturales rusos en la película *David Lean's Dr. Zhivago* (1965) en la versión doblada al español.

Objetivo 4: Descubrir en qué medida el medio audiovisual dirige mensajes ideológicos y estereotipos al público meta. El estudio de la recepción cinematográfica rusa en España desde una perspectiva cultural deberá aproximarnos a las representaciones que los espectadores pueden construir de las personas provenientes de otras culturas y países.

Del objetivo 1:

Hipótesis A: La aproximación al polisistema fílmico español nos permite realizar un mapa representativo de la recepción de la literatura rusa en España durante la Guerra Civil.

Subhipótesis A: El trasvase del cine ruso en España durante la Guerra Civil persigue los fines políticos de manipulación del contenido audiovisual por parte de las instituciones de poder. Los receptores en el polo meta construyen la imagen del Otro basándose en los contenidos audiovisuales que reciben en su propio entorno y contexto histórico.

Del objetivo 2:

Hipótesis A: El análisis de las estrategias o soluciones por las que opta el traductor para rellenar vacíos y acortar la distancia cultural ruso-española en la novela *Dr. Zhivago* nos ayuda a identificar las normas operacionales descritas por Toury y contrastar el modelo propuesto por Molina (2006) en su tesis doctoral “El otoño del pingüino”.

Hipótesis B: La elección de la extranjerización o la domesticación por parte del traductor dependerá de las normas existentes en la cultura meta y la posición que ocupe la cultura original en el sistema de llegada.

Subhipótesis B: La difusión de la literatura rusa en España ha estado estrechamente vinculada a las traducciones indirectas. La primera traducción de *Dr. Zhivago* de Boris

Pasternak fue realizada en 1958 por Fernando Gutiérrez para la editorial Noguer a partir de la edición italiana de Feltrinelli Editore de 1957. El repaso de las traducciones españolas posteriores de *Dr. Zhivago* ayuda a observar qué medidas se han tomado para trasladar los referentes culturales objeto de estudio al polo meta español a partir de un texto que a su vez ha sufrido transformaciones como resultado de la traducción italiana. La traducción directa del ruso de la Editorial Galaxia Gutenberg (2010) a su vez brinda la oportunidad de observar cuáles estrategias de traducción ha utilizado la traductora al contrastarla con las anteriores traducciones mediadas.

Del objetivo 3:

Hipótesis A: Los canales visuales y sonoros ayudan en la transmisión de los ejemplos de referentes culturales rusos en la película *Dr. Zhivago*.

Subhipótesis A: El estudio de la película *David Lean's Dr. Zhivago* (1965) nos ayuda a identificar la práctica utilizada: ¿Supresión?, ¿Transformación? ¿Añadido? (Ver 5.6.3). Además sirve de fuente de información sobre la forma en que “lo ruso” o el estereotipo anglosajón de “lo ruso” ha logrado penetrar en España.

Del objetivo 4:

Hipótesis A: Un personaje ficticio como Yuri Zhivago será creíble en cuanto se logre trasladar o transmitir unas características reales al receptor de la obra. Sus reacciones y comportamiento en el espacio social en el que vive/actúa y su forma de comunicarse será “estereotipada” para poder ser identificado por el espectador, quien construye una imagen basada en su propio conocimiento del mundo real.

METODOLOGÍA

Esta tesis se inscribe en presupuestos metodológicos que permiten una aproximación flexible a las fuentes para completar y reinterpretar en ocasiones la historiografía de la recepción del cine ruso en España. La información obtenida de las fuentes se ha traducido en material imprescindible para valorar el tipo de recepción que ha tenido la cultura rusa en suelo español. He privilegiado la lectura de los textos ensayísticos por considerar que las reflexiones expresadas sobre la época de las primeras traducciones rusas y posterior exhibición de cine ruso favorece la

aproximación a la forma en cómo se vivieron en España esos primeros contactos con textos escritos por autores rusos y textos audiovisuales basados en la literatura rusa. Cabe reconocer la necesidad de un enfoque interdisciplinar, integrando formas de análisis que permitan indagar de qué trata la literatura rusa que se traduce en España, qué temas o autores se favorecen, qué dilemas se extraen de sus tramas, las vías de introducción (directa o mediada) y así ratificar o rechazar la idea o imagen que se ha ido construyendo sobre Rusia o lo ruso.

Para contestar a las interrogantes sobre los temas o contenidos de las obras literarias rusas más conocidas en España se ha realizado el repaso de las traducciones rusas, se ha investigado el género de películas mostradas en la pantalla, y se ha sondeado el número de películas dobladas o subtituladas e incorporadas al polisistema fílmico español. Como resultado se ha delimitado el ámbito cronológico de estudio para incluir los inicios del cine ruso pasando por la proyección en España de las películas rusas sobre el tema bélico durante la Guerra Civil, período este que puede vincularse bajo una óptica conjunta que incluye aspectos históricos, ideológicos y artísticos (ver capítulos 3 y 4). El ceñirme a esta perspectiva diacrónica ha posibilitado la descripción de las facetas que promueven o rechazan la recepción del cine ruso en España durante la Guerra Civil, el lugar que ocupan las traducciones y películas, así como las interconexiones resultantes. Sin embargo, durante el repaso de los estudios generales anteriores sobre las relaciones hispano-rusas pude descubrir los aspectos a los que se le ha dado prioridad en los mismos, como es el caso de la censura o el papel de las instituciones de poder en la orientación tomada con respecto a la recepción de la cinematografía rusa en particular, aquí nos referimos concretamente al partido comunista de la ex-URSS y en España a los diferentes grupos ideológicos (anarquistas, PCE, UGT, etc.) quienes consideraron el cine como herramienta propagandística y de adoctrinamiento de sus objetivos políticos. En cuanto a la literatura rusa traducida pude descubrir que la gran mayoría de éstas habían sido el resultado de traducciones indirectas, principalmente del francés, alemán e inglés (Ver Apéndice A). Aún hoy en día se editan muchas de estas versiones. Este resultado inicial me llevó a la ampliación del enfoque de análisis. Al ser mi propósito el indagar las formas y móviles de recepción de la literatura rusa en España a través del cine, decidí seguir las líneas de investigación sugeridas por Delabastita (1989) haciendo referencia a la relación que

mantiene o ha mantenido la cultura meta con otras culturas encompassadas con el análisis del polisistema cultural en su totalidad. Con el fin de resaltar si se trata de una relación dominante, subordinada, competitiva, o si existe ausencia total de relaciones culturales. Además de buscar respuesta a la interrogante: ¿Qué prestigio tiene la cultura original con relación a la meta?

Tomando como base metodológica la Teoría del Polisistema de Even-Zohar (ver 2.1) es posible profundizar en el estudio de las traducciones como producto en el contexto meta y descubrir los temas y autores que han recibido más promoción o despertado el interés del público español. Esta visión del producto y su relación con sus receptores permite descubrir su funcionamiento y relevancia. Cuando una obra literaria es llevada a la pantalla, la tendencia es compararla con el texto original. En nuestro caso pretendemos descubrir las condiciones que han propiciado el nexo cultural hispano-ruso a través del medio audiovisual. Por lo que inicialmente se le ha prestado especial atención al contexto sociocultural y político en que se manifiesta el cine ruso en España. Posterior a este vaciado, se ha procedido a ampliar el análisis para incluir la versión cinematográfica de *Dr. Zhivago* de 1965. El éxito obtenido por el film ha sido un factor importante en la selección para el análisis de la transferencia de los referentes culturales, ya que ha logrado asentarse y mantenerse dentro del sistema fílmico meta. Una vez identificados los elementos culturales se procedió a diferenciarlos por carga cultural y soluciones adoptadas en su trasvase del ruso al español en el texto escrito y del inglés al español en el texto audiovisual.

Las propuestas teóricas de Gideon Toury (1981,1995), Andre Lefevere (1992), Theo Hermans (1999), Jose Lambert y Delabastita (1996) como complemento a la Teoría del Polisistema me han servido como base para establecer conexiones entre el cine ruso y el contexto español (ver 2.2 y 2.3). Cabe destacar que el enfoque sobre el texto meta que promueven estos investigadores y su aportación a los estudios culturales se centra en el estudio de textos escritos, sin embargo, ya Cattrysse (1994) ha aplicado la Teoría del Polisistema en un estudio sobre películas en el polo meta. Siguiendo su ejemplo, se ha pretendido esquematizar la experiencia vivida en España en los capítulos 4 y 5, donde se hace referencia al sistema fílmico ruso y español, dentro del marco

social, político y cultural que a su vez tienen una correspondencia con las etapas de la recepción del cine ruso en España.

Las aportaciones de Venuti (1995, 1998, 2000) sobre la invisibilidad del traductor, la ética traductológica prevalente y la domesticación del texto traducido también nos han servido de apoyo en la búsqueda de respuestas en cuanto a la creación de la identidad cultural rusa en España.

En cuanto al análisis de los referentes culturales tomados del texto escrito y audiovisual *Dr. Zhivago* hemos recurrido a la bibliografía disponible y pertinente a nuestro tema, especialmente los trabajos de Mayoral (2001, 2011), Ballester (2003) y Katan (1999). Para el modelo de análisis de los elementos culturales se ha recurrido al propuesto por Molina (2006) adaptándolo a las características propias del par de lenguas ruso-español y aplicándolo tanto al texto escrito como al medio audiovisual.

FASES DE TRABAJO

Las principales fases del trabajo se dividen así:

- Inicialmente se llevó a cabo el recorrido teórico y bibliográfico sobre los estudios de las relaciones entre la literatura y el cine, la traducción audiovisual, los estudios de recepción, los tipos de adaptación cinematográfica y los estudios culturales aprovechando las aportaciones del amplio número de fuentes consultadas: estudios historiográficos, antropológicos, sociológicos, estadísticos, sobre la recepción del cine y la literatura, etc.
- Para establecer un marco teórico se siguieron los principios de la Teoría del Polisistema al igual que las aportaciones de la Escuela de la Manipulación; el enfoque descriptivista y los estudios culturales. Por lo que se ha optado por una metodología interdisciplinaria de trabajo.
- Se ha llevado a cabo el análisis del panorama literario y fílmico ruso en España integrando los planteamientos de Cattrysse (1994), con el que coincidimos en opinión de criterios, sin olvidarnos de la necesidad de que dicha metodología funcionase como programa de investigación coherente y sistemática sin limitarse a las obras literarias de renombre, sobretodo si situamos el proceso de

adaptación de la obra literaria dentro de un contexto histórico, político, económico y socio-cultural específico.

- Tomando como base el modelo de análisis propuesto por Molina (2006) se han identificado y analizado los referentes culturales en la novela y versión cinematográfica *Dr. Zhivago*.

Los ejemplos objeto de estudio han sido tomados de la versión cinematográfica *David Lean's Dr. Zhivago* (1965) dirigida, como su título lo indica, por David Lean, guión de Robert Bolt y doblada del inglés al español. Considero conveniente realizar las siguientes precisiones en cuanto a la selección de los referentes culturales objeto de estudio.

Cabe destacar que la historia de la difusión de *Dr. Zhivago* es tan interesante como la trama misma. Nos encontramos ante una obra convertida en objeto de controversia internacional. Boris Pasternak tuvo que renunciar públicamente al Premio Nóbel de Literatura, el cual había obtenido por el conjunto de su obra. Es por este motivo que la difusión y recepción de *Dr. Zhivago* estuvo fuertemente ligada a sus versiones en lenguas distintas a la del original ruso. Se trata de un caso donde la publicación de la traducción en 1957 le ha permitido una segunda vida antes siquiera de vivir una primera oficial debido a su prohibición en la antigua Unión Soviética hasta 1988. Hemos trabajado con el texto original ruso *Достор Живаго (Dr. Zhivago)* publicado por la editorial Moscú (2004). Esta edición corresponde con la publicada en 1990 por *Художественная Литература Собрание Сочинение. В 5 т. Т. 3* (*Khudozesvenaia Literatura, Obras Completas, Volumen 5, Tomo 3*)

La versión fílmica de 1965 correspondió al imaginario del director David Lean en tierras españolas transformadas en calles de Moscú y paisajes de los Urales. La trama transcurre en un período de 20 años dentro del marco de importantes eventos históricos como la Primera Guerra Mundial, la revolución de febrero (1905) y de octubre (1917) y la Guerra Civil en Rusia (1918-1921). En su novela Pasternak muestra al hombre despojado y perdido ante los acontecimientos que intentan apartarlo de sus principios para conducirlo a una vida de sufrimiento y tortura. Se trata del razonamiento filosófico,

el examen del inquebrantable proceder del individuo al enfrentarse a situaciones extremas.

Las siguientes traducciones de *Dr. Zhivago* al español han sido consultadas:

-*El doctor Zhivago*, traducción de Fernando Gutiérrez, editorial Noguer, 1958. Esta traducción se realiza a partir del italiano, edición de Feltrinelli Editore de 1957.

-*El doctor Zhivago*, traducción de Fernando Gutiérrez, prólogo de Mario Vargas Llosa, semblanza biográfica de Elena Vidal, traducción de los poemas por Selma Ancira y Francisco Segovia, Círculo de lectores, 1989. Los comentarios y observaciones presentados en el apartado 5.2 se refieren a la traducción de los poemas realizada por Ancira y Segovia para esta edición. Sin afán de descartar la subjetividad que entraña esta selección deseo mencionar el hecho de que Selma Ancira ha sido galardonada en 2008 con la Medalla Pushkin que es el máximo galardón que otorga Rusia a los extranjeros y con el XII Premio de Traducción Ángel Crespo en 2009.

-*El doctor Zhivago*, traducción de Fernando Gutiérrez, edición de Natalia Ujanova, revisión del texto, traducción de los poemas y notas de José María Bravo, Cátedra, Madrid, 1991.

-*El doctor Zhivago*, traducción de Fernando Gutiérrez, revisión a partir del original ruso de Yolanda Martínez, editorial Anagrama, 1997.

-*El doctor Zhivago*, traducción de Marta Rebón directamente del ruso, traducción de los poemas por Marta Rebón y Ferrán Mateo, editorial Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 2010.

ESTRUCTURACIÓN DE LA TESIS

El trabajo de investigación se presenta dividido en cinco capítulos:

El **capítulo 1** explora los estudios de traducción desde un enfoque interdisciplinar, el papel de la traducción en los estudios culturales y el que ha desempeñado el traductor como mediador cultural con el objetivo de aplicarlos en la búsqueda de las condiciones históricas y culturales específicas que han intervenido en la divulgación de las obras literarias y películas rusas en España.

El **capítulo 2** define el marco teórico basado en el polisistema de Even-Zohar (1990) y la Escuela de la Manipulación.

El **capítulo 3** se aproxima a los sistemas fílmicos ruso y español respectivamente para ayudar en la delimitación de las características y el contexto en el que se sucede el trasvase ruso-español. Se presenta la recepción del cine desde la perspectiva materialista de Staiger.

El **capítulo 4** recoge información referente a la proyección del cine ruso en tierras españolas durante la Guerra Civil.

El **capítulo 5** presenta la metodología para el análisis de los ejemplos de referentes culturales objeto de estudio: la novela en sus traducciones al español de 1958, 1991, 1997 y 2010 y el film *David Lean's Dr. Zhivago* dirigido por David Lean en su versión doblada al español. Se han identificado los referentes culturales rusos en el texto escrito y en el texto audiovisual con el fin de contrastar las estrategias utilizadas en el trasvase en sus respectivos medios.

El apartado final incluye las **Conclusiones** donde se exponen los resultados y se comparan con las hipótesis iniciales.

El estudio se cierra con la **Bibliografía** citada y los **Apéndices** donde se exponen reflexiones adicionales sobre las traducciones rusas en España, la segunda vida de los textos gracias a las traducciones y la posibilidad de que la traducción sustituya al original.

Para la transliteración de la bibliografía y de los nombres rusos al español se han seguido las recomendaciones en línea de wikipedia [http://es.wikipedia.org/wiki/Romanizaci%C3%B3n del ruso](http://es.wikipedia.org/wiki/Romanizaci%C3%B3n_del_ruso), rechazando por lo tanto las opciones más tradicionales del inglés o francés.

1. La traducción desde una perspectiva cultural

1.1. El enfoque interdisciplinar en los estudios sobre traducción

El presente trabajo se nutre de una metodología interdisciplinaria, especialmente de las Ciencias Sociales. Hemos aprovechado las aportaciones del amplio número de fuentes consultadas: estudios historiográficos, antropológicos, sociológicos, estadísticos, sobre cine y literatura rusa, etc. para de esta forma complementar el enfoque desde los estudios de traducción. En este sentido, cabe mencionar el trabajo llevado a cabo por Garrido (2006), quien formuló un cuestionario al colectivo de los llamados “Niños de la guerra”, gracias al cual pudimos conocer detalles sobre las más variadas facetas de la vida personal y profesional de este colectivo. Basándose en los recuerdos de España, se pudo obtener información sobre cuestiones como la evacuación y adaptación a la vida y trabajo (traductológico) en la Unión Soviética; el retorno o no al país de origen y la percepción de ambos países. Además, los miembros de este colectivo han facilitado una visión de primera mano del régimen soviético antes y después de su caída.

En cuanto a la fundamentación teórica partimos de la propuesta de Gideon Toury (1995, 2004) sobre los universales de la traducción¹ con la que se refuerzan los principios generales y descriptivos del esquema de Holmes (1970). Estas contribuciones y muchas otras han logrado crear una interdisciplina cuyo objetivo es la descripción del fenómeno traductológico y sus principios generales, basándose en métodos de análisis que a su vez se nutren de los avances en las ramas científicas, literarias, culturales y políticas².

Snell-Hornby (1988) también ha destacado la importancia del estudio de la traducción como la interacción de varias disciplinas sin relación de dependencia. La autora afirma que los estudios de traducción no deben considerarse como una mera ramificación de otra disciplina porque el traductor pertenece a un mundo entre disciplinas, lenguas y culturas; y rechaza la perspectiva tradicional del estudio del

¹ Toury se refiere nuevamente a los universales de la traducción en Mauranen y Kujamäki (2004).

² Williams y Chesterman (2002:6-27) sugieren diversas áreas de investigación.

lenguaje y la traducción (aislar los fenómenos y estudiarlos posteriormente en profundidad). En oposición resalta que los estudios de traducción se interesan sobre todo por una red de relaciones en la que la importancia de los elementos individuales está determinada por su relevancia en el contexto más amplio del texto, la situación y la cultura.

En este sentido es oportuno remitirnos a la teoría del polisistema de Even-Zohar, la cual se interesa en el texto traducido y su relación con el sistema literario en su conjunto. Valoramos positivamente el hecho de que Even-Zohar rescata planteamientos de los Formalistas rusos, cuyas aportaciones serán retomadas en el apartado 2.1, como bien lo señala el propio Even-Zohar (1978):

The importance for literary history of the correlations between central and peripheral literature as well as between “high” and “low” types was raised by Russian Formalists as soon as they abandoned their partially ahistorical attitude, early in their history. The nature of these correlations became one of their major hypotheses in explaining the mechanisms of change in literary history. (Op. cit: 11)

El concepto de la teoría del polisistema de Even-Zohar fue adoptada por Gideon Toury (1980), quien estudia las normas que influyen en la toma de decisiones del traductor, incorporando estos factores en su enfoque teórico publicado en *In Search of a Theory of Translation*. En oposición a las teorías más tradicionalistas como es la de la equivalencia, la teoría del polisistema se centra en los elementos y códigos culturales que posibilitan el funcionamiento y la producción de textos traducidos al identificar los fenómenos y estructuras literarias, artísticas, ideológicas y socioeconómicas y su relación con la evolución histórica de la sociedad. En el apartado 2.1 nos referiremos a la transferencia, el canon y la interferencia como fenómenos importantes de la TP.

Los factores históricos que han nutrido la perspectiva del presente trabajo nos permite abordar la interrelación cultural hispano-rusa, comparando la evolución literaria y lingüística por medio del estudio de los textos y películas traducidas del ruso o por mediación de otra lengua y su función dentro del contexto histórico español. Sirva lo

anterior como preámbulo a la siguiente exposición sobre la traducción y su vinculación a los estudios culturales.

1.2 La traducción como parte de los estudios culturales

Realizaremos una sucinta revisión de los diferentes enfoques que consideran la cultura como factor clave en la traducción. La clasificación de las actuales teorías traductológicas propuesta por Hurtado (2001) agrupa diferentes enfoques dependiendo de los aspectos contextuales que influyen la traducción y su recepción, los que se centran en los elementos culturales y aquellos que reflexionan sobre la función comunicativa de la traducción. Cabe mencionar entre los representantes de estos enfoques a: los traductólogos bíblicos, los funcioanalistas, Hewson y Martin con su concepto variacional, la escuela de la manipulación y Hatim y Mason con las dimensiones contextuales.

Sin embargo, la traducción y la cultura no siempre estuvieron vinculadas entre sí. En los años 70 no existía una clara demarcación para el estudio de las traducciones literarias. La traducción ocupaba un lugar menor en la lingüística aplicada, en los estudios literarios, y no tenía cabida en la naciente rama de los estudios culturales. Los investigadores se centraban principalmente en aspectos como las traducciones definitivas, la equivalencia y la fidelidad en relación al texto original. Este enfoque se describe como *bottom-up* (de abajo-arriba). Si tomamos en consideración el trasfondo teórico deconstructivista del momento, nos percataremos que el vocabulario utilizado para explicar el fenómeno se había vuelto anticuado.

Las ideas que se escucharon en el seminario de 1976 celebrado en Lovaina fueron el preludio de los avances traductológicos de los que hoy somos testigos. Por primera vez estudiosos de Israel en cooperación con teóricos de los Países Bajos y de otros países europeos se habían reunido para intercambiar opiniones. Entre los segundos se encontraba André Lefevere quien en esa ocasión tuvo la tarea de definir los estudios sobre traducción, cuyo objetivo era

“produce a comprehensive theory which can be used as a guideline for the production of translations.” (Bassnett 2002:17)

Las Actas de dicho seminario fueron publicadas posteriormente en 1978. La definición de Lefevere, calificada por Gentzler (2001) como “a fairly modest proposal”, en realidad serviría de fundamento a la siguiente etapa en el desarrollo de los estudios sobre traducción. Debemos tener presente una de las conclusiones del seminario de Lovaina: el rechazo a los estudios evaluativos de las traducciones y a la posición secundaria que ocupaba la traducción dentro de los estudios literarios o lingüísticos.

De aquel seminario surgiría el grupo de Lovaina, el cual impulsaría el enfoque polisistémico de Itamar Even-Zohar. El teórico israelí había basado su enfoque en los trabajos de los formalistas rusos Tynianov, Eichenbaum y Zimurski sobre historiografía literaria e historia. Con ello se buscaba darle una función histórica al texto traducido perteneciente a distintos géneros como el infantil, de ficción romántica o detective. Se produce una aproximación a los estudios culturales y se cuestiona la crítica tradicional basada en la ‘alta’ o ‘baja’ cultura y se propone extender el estudio literario para incluir la función del texto dentro de un contexto. Ya que la exclusión de cualquier trabajo artístico en el ámbito literario, por considerarse inadecuado, daría como resultado una representación parcial de la producción y recepción del texto. Even-Zohar creó polémica al cuestionar, por ejemplo, la dinámica existente entre la innovación y el conservadurismo y el papel que jugaba la literatura traducida dentro del sistema literario. La Teoría del Polisistema (TP) logró abrir nuevas puertas para la investigación en los estudios sobre traducción. Esta fase puede llamarse también estructuralista, ya que los sistemas y estructuras que promueve la TP lograron convertirse en la base de las reflexiones de toda una década.

En los años 90, se inicia un período de gran proliferación de los estudios sobre traducción. No sólo debido al interés que despertaba el proceso traductológico, por la complejidad de la transferencia lingüística, sino también por el aumento en el número de publicaciones especializadas, conferencias internacionales, artículos periodísticos y número de estudiantes universitarios interesados en culminar la especialidad de traducción como profesión. Bassnett (1997) subraya que los cambios de enfoque ocurridos pudieran explicar el creciente interés en la materia, especialmente en el ámbito anglosajón en el que trabaja la investigadora. Para la autora la clave se encuentra en la aproximación de los estudios sobre traducción a los estudios culturales—la

práctica traductológica dejaba atrás su etapa formalista y empezaba a considerar otros aspectos como el contexto, la historia y las convenciones. Este cambio fue denominado “el giro cultural” en los estudios sobre traducción y buscaba compaginar el estudio del proceso y praxis traductológicos para identificar los mecanismos utilizados en la manipulación textual.

El término “giro cultural” fue utilizado por Mary Snell-Hornby (Bassnett y Lefevere 1990:4) y supuso una apuesta por revelar las relaciones de poder, la interrelación de las diferentes fuerzas y cómo las figuras con autoridad condicionan y están presentes en toda traducción. Este enfoque nos ayuda a comprender cómo y porqué se ha realizado la traducción en primer lugar, además se esclarece cuáles factores motivan la selección o rechazo de los contenidos. Bassnett y Lefevere (1990) escriben para su antología *Translation, History & Culture*:

Today the movement of peoples around the globe can be seen to mirror the very process of translation itself, for translation is not just the transfer of texts from one language into another, it is now rightly seen as a process of negotiation between texts and between cultures, a process during which all kinds of transaction take place mediated by the figure of the translator. (Op. cit: 5-6)

De esta forma se puede determinar, por ejemplo, el método de selección del texto, el papel que juega el traductor, editor o mecenas en dicha selección; los criterios seguidos por el traductor con respecto al texto traducido y la recepción de dicho texto en el sistema meta. Desde el momento en que se admite que los textos no se suceden en el vacío y que existe un tramado de restricciones textuales y extratextuales o procesos de manipulación que de una forma u otra influyen en la toma de decisiones del traductor se le da un nuevo enfoque a los estudios sobre traducción.

Al aproximar los estudios traductológicos a los estudios culturales se logra reorientar la visión que se tenía de la relación original y el texto traducido. Además esta aproximación teórica más cultural complementada con los estudios lingüísticos ha logrado visualizar el fenómeno traductor desde una nueva perspectiva. Bassnett (1997) reconoce que hoy en día, la definición de la literatura periférica o débil, central o fuerte utilizada por Zohar (1990) para explicar los cambios que acontecen dentro de un

sistema literario como el finlandés en contraposición al italiano, por ejemplo, puede parecer subjetiva y discutible. Sin embargo, no puede desdeñarse la ventaja que ofrece como base para replantear la manera en que se escribe la historia literaria y cómo se definen las fuerzas del pasado y el presente.

Bassnett (1997), además, cuestiona la idea del valor universal intrínseco de las obras, gracias al cual los textos supervivían por generaciones. Tomemos el caso de Homero y Shakespeare, quienes se consideraban autores universales monolíticos, pero al estudiarlos desde la perspectiva de los estudios culturales o de la traducción, surgen interrogantes como la forma en que los escritos antiguos han llegado hasta nosotros, cuán representativos son, ya que evidentemente existían muchos más de los que conocemos actualmente, quiénes eran sus lectores, qué propósito cumplían en el contexto original, etc. Además de los aspectos arqueológicos, sería interesante conocer la historia de la suerte de estos autores en la literatura occidental, para lo que tendríamos que estudiar las traducciones y el papel jugado por las mismas en los diferentes sistemas literarios.

Hemos pretendido extrapolar esta experiencia al presente trabajo con *El Doctor Zhivago* de Boris Pasternak (1958). Una obra que tuvo una trayectoria positiva con sus traducciones y versión cinematográfica de 1965 en Occidente y otra restringida y prohibida en Rusia. Cabe señalar que he tenido muy presente la evolución misma que han tenido los estudios culturales en general. Ciertamente estos estudios se han nutrido de aportaciones, han sufrido cambios y han ido adaptándose al difundirse por otras regiones del planeta. En esta nueva fase internacional, la reflexión sobre la traducción cultural en los estudios de traducción se fundamenta en la investigación sociológica, etnográfica e histórica; se profundiza en las cuestiones de transferencia textual o intercultural, es decir, se busca una metodología de análisis de los textos para descubrir dicho proceso de transferencia. Por otro lado, los cambios ocurridos en otras disciplinas por efecto de los estudios culturales también han beneficiado a la traducción. Cabe destacar la contribución de la lingüística con sus estudios lexicográficos, el corpus lingüístico, el análisis frame, etc., con lo que se ha ido alejando del anterior enfoque contrastivo.

Otro grupo de estudiosos que convergen en el seminario celebrado en Lovaina en 1976 es el perteneciente a la escuela de la manipulación. Autores como Hermans (1985,1999), Delabastita (1989, 1990), Lambert (1989), Lefevere (1992), Venuti (1995) y otros se han centrado en el estudio de la traducción desde la perspectiva de los estudios sobre la manipulación, el polisistema, el poscolonialismo³ y la visibilidad del traductor.

Hermans (1985) publica una colección de ensayos que titula *The Manipulation of Literature* en 1985 (Ver 2.3).

Lefevere (1992), por su parte, explica que los diferentes sistemas literarios no ocurren en el vacío. Destaca también la contribución de las traducciones en el desarrollo del léxico y la introducción de recursos literarios. Otro tema en el cual Lefevere se concentró fue el de la ideología dominante en la sociedad durante un período específico y su influencia en cualquier sistema literario. En el caso de los traductores nos invita a reflexionar sobre cómo la ideología influye a la hora de recurrir a estrategias con el fin de no ir contra la corriente dominante. Su enfoque se refiere al hecho de que los textos son adaptados para cierto público, como por ejemplo los clásicos en ediciones para niños o en versiones cinematográficas o televisivas. Como ejemplo se refiere a las adaptaciones de las obras de autores como Heine y Brecht, las cuales llenan ciertas expectativas y cumplen con normas según la ideología dominante en cada período histórico.

La interpretación de textos lleva a otro fenómeno descrito por Lefevere como reescritura. Las interpretaciones se basan en ciertos conceptos de cómo debiera ser el mundo (la ideología) y cómo debiera ser la literatura (poética), de allí que encontremos la crítica neo-clásica, romántica, existencialista, psicoanalítica, las cuales han sido temporales. Se han rechazado o aceptado obras literarias tomando como base la ideología y poética a la cual servían dichos críticos y en muchos casos se han aceptado o reescrito las mismas hasta ajustarlas a la poética e ideología imperante en una época determinada. Esta última afirmación y las que a continuación presentamos han trazado y

³ La práctica de la traducción poscolonial tiene como objetivo dar a conocer un discurso alternativo al del colonizador, alejándose de modelos con nociones restrictivas y domesticadoras de fidelidad entre el texto original y el texto meta.

guiado nuestro enfoque a la hora de dar apreciaciones sobre la recepción de la literatura rusa en España durante el período que hemos delimitado en el presente trabajo, es decir, el período de las traducciones rusas por el intermediario de una tercera lengua, el período republicano durante el cual se vieron películas rusas en España sobre el tema bélico y finalmente la transmisión de los elementos culturales en la novela y film *Dr. Zhivago*.

Parece ser la traducción el caso más evidente de reescritura sobre la que actúan el mecenazgo, la poética, el universo del discurso (las características particulares de una cultura), la lengua y el texto original como limitantes. Es una forma de reescritura que interactúa dentro del sistema literario. Si tiene éxito lo más probable es que forme parte de una antología posterior y los historiadores literarios que desconocen la lengua del original se basarán en la traducción para tener una impresión de la obra.

Cabe destacar que Lefevre se identificó con los postulados de Bordieu y Passeron (1977) sobre el capital cultural, el cual se adquiere mediante la herencia familiar, por contacto también en la escuela y en las instituciones educativas de nivel superior. Lefevre en sus últimos trabajos de investigación quiso desarrollar un mapa de casillas (cultural grids) que mostrara el papel y lugar ocupado por los textos dentro de su propia cultura y en una cultura diferente. Dicho sistema podría dibujar los tipos de variaciones que sufren los textos a nivel intemporal e intercultural y nos ayudaría a explicar las razones de ciertos cambios más allá de los valores estéticos. Sabemos que la traducción impone un significado, que a su vez oculta las relaciones de poder detrás de la producción de dicho significado.

Ciertamente, este aspecto de poder que ejerce la traducción contrasta con la idea de una operación lingüística libre y abierta del texto original. En años recientes, los investigadores se han concentrado en esta dicotomía. La censura es fácilmente reconocible en los textos escritos, especialmente al comparar las versiones traducidas con los originales. En cambio es más difícil identificar los signos de censura en el cine, donde los limitantes tecnológicos pueden servir para eliminar material considerado inapropiado u otros limitantes como el sub-titulado que restringe el número de caracteres que pueden aparecer en una sola línea o el doblaje que obliga a que los movimientos labiales y el sonido coincidan.

Por consiguiente, en los últimos años los estudios culturales han abierto líneas de debate sobre la relación entre la literatura y el cine. Por un lado, se considera inútil su comparación ya que se trata de medios evidentemente diferentes. Por el otro lado, los lectores/espectadores no pueden evitar pasar algún tipo de juicio al ser objetos de la publicidad que gira alrededor de las películas, al escuchar los comentarios de los productores y de la crítica en general. Por ejemplo, no se puede ver una película como *Ana Karenina* sin relacionarla con León Tolstói aunque no se haya leído ni una línea de la obra original. Actualmente los libros considerados best-sellers como *Harry Potter* crean una gran expectativa en cuanto a sus adaptaciones cinematográficas. Aunque no se haya podido llegar a un marco teórico específico para el análisis de la relación entre el cine y la literatura es interesante el estudio de casos particulares, especialmente las adaptaciones de novelas y obras teatrales.

En continuidad con las aportaciones arriba mencionadas, Delabastita (1989) se refiere al caso de la traducción audiovisual, donde los siguientes factores deben tomarse en cuenta al considerar las películas dentro de un amplio contexto y no dentro de un vacío cultural:

- a) el estatus de la cultura meta en términos económicos, políticos, lingüísticos y sociales
- b) las relaciones de dicha cultura con la cultura de origen
- c) las restricciones culturales existentes en la cultura meta; aspectos como la censura o la traducción de títulos de películas
- d) las intenciones respecto a la traducción: lugares y horarios de emisión, ideología a emplear, normas de traducción
- e) la forma de tratar los problemas de intertextualidad en la traducción
- f) el grado de apertura de la cultura meta
- g) la política lingüística: libros de estilo, preferencia entre doblaje y subtitulación, variedades dialectales
- h) creación de nuevos valores a través de la Traducción Audiovisual

Carbonell i Cortés (1999) propone enmarcar la disciplina de la traducción dentro de una teoría semiótica de la comunicación. Según el autor esto permitiría conceder primacía a los aspectos comunicativos y de uso frente a los estructurales como hacia la

teoría de la lingüística tradicional. Este enfoque se centra en la importancia del hecho cultural de la traducción formando parte de los mecanismos discursivos de los sistemas culturales.

No obstante, en lo que respecta a los estudios culturales, actualmente encontramos muy escasa documentación en España, especialmente en torno al fenómeno de las lecturas de una sociedad y otra. La recepción de la historia cultural en España ha seguido muy de cerca la evolución que la misma ha llevado en Francia, donde se conoce con el término de civilización. La recepción crítica de las adaptaciones literarias se ha dirigido principalmente hacia la idea de reconocer la fidelidad en la versión fílmica con respecto a su original. Esto puede explicarse de alguna manera como el resultado del gran capital cultural que tienen los clásicos literarios, así como el culto que los lectores llegan en ocasiones a desarrollar por los best-sellers. Pretendemos alejarnos de este enfoque hacia el texto original, que presupone el ideal romántico del original como creación única. Este trabajo ha optado por presentar en el capítulo 5, los referentes culturales tanto del texto escrito como del texto audiovisual, *Dr. Zhivago*, con el fin de observar y describir cuáles han sido las estrategias utilizadas por el traductor, evitando dar apreciaciones evaluativas más propias de enfoques prescriptivos.

Otra aportación aprovechable para nuestro estudio es la formulada por Rabadán (1991) en cuanto al papel determinante del receptor meta dentro del proceso traductológico al considerarlo como criterio último de la aceptabilidad de un texto X en la cultura meta. Además de las normas preliminares y operacionales de Toury, la autora incluye las normas de recepción, las cuales operan en la fase preliminar y durante el proceso traductológico. Las normas de recepción definirán el proceder del traductor según el tipo de audiencia a quien vaya dirigido el texto meta. Rabadán se refiere además al *marco de negociabilidad* de la comunicación entre el traductor y el receptor meta y propone compensar léxicamente las variedades lingüísticas (sociolecto, dialecto y tecnolecto) de los receptores.

A modo de conclusión, cabe destacar las áreas donde los investigadores de los estudios sobre traducción pueden cooperar con aquellos dedicados a los estudios culturales, según Bassnett (1997):

- i. en la investigación sobre el proceso de culturización entre culturas, y la forma en que diferentes culturas construyen la imagen de los autores y textos.
- ii. un estudio comparativo de las formas en que los textos se convierten en capital cultural a través de diferentes fronteras.
- iii. mayor investigación de lo que Venuti llama “the ethnocentric violence of translation” y mayor investigación sobre las políticas traductológicas.
- iv. combinación de recursos para extender la investigación.

La aproximación de los estudios sobre traducción a los estudios culturales ha incidido directamente sobre otros aspectos que conforman el fenómeno traductológico. Me refiero al traductor, quien porta la responsabilidad del trabajo final y quien como veremos a continuación toma decisiones de acuerdo al contexto en el que vive y trabaja.

1.3 El traductor como mediador cultural

A continuación ampliaremos los diferentes planteamientos con respecto al traductor como parte integral de una comunidad sociocultural en la cual interactúa como agente negociador. Nida (1964) coloca al traductor como persona empática del autor, Venuti(1995) rechaza el papel de figura invisible, Even-Zohar (1981), Toury (1995), Lefevere (1983, 1992) y Hermans (2006) han estudiado los condicionantes que influyen en la toma de decisiones del traductor, Jauss lo califica de lector por excelencia en la cultura meta, Baker (2005) y Tymozcko (2003) quieren que olvidemos el papel del agente neutral que se ha venido promoviendo. Hewson y Martin (1991) proponen designarlo “operador cultural”.

Sin dejar de lado el estudio de las traducciones *per se*, investigadores como Simeoni (1998) y Wolf (2006) han tomado como punto de partida los escritos de Gideon Toury sobre el estudio del texto meta y su función en el sistema meta, como base para el análisis del papel que las restricciones (constraints) juegan en la toma de decisiones del traductor. Lefevere (1983, 1992) también había destacado la importancia de la manipulación textual y el comportamiento del traductor a la hora de la toma de decisiones.

Nida (1964), dentro de su enfoque de la equivalencia dinámica, se había referido al papel que juega el traductor como mediador cultural al interpretar un texto original y producir uno nuevo para su recepción en la cultura meta:

For the translator especially, the view of language as a generative device is important, since it provides him first with the technique for analyzing the process of decoding the source text, and secondly with a procedure for describing the generation of the appropriate corresponding expressions in the receptor language (Op. cit: 60).

Nida considera que el traductor debe poseer un espíritu empático similar al del autor, además de la capacidad de suplantarlo, asumiendo sus modismos y formas de expresión. Esto sugiere una admiración ciega por el autor y dependencia de su intención. No debemos olvidar que Nida se ha dedicado a la traducción de la palabra de Dios, por lo que sus motivaciones siempre estarán ligadas a su trabajo de evangelización.

En el capítulo Referential and Emotive Meaning, en su libro *Toward a Science of Translation*, Nida nos dice que la correspondencia formal no se logra siempre ya que deben considerarse factores como la distancia geográfica o las diferencias culturales que impiden los calcos en las estructuras formales.

While referential meanings are extralinguistic, extrasomatic, and situational....emotive meanings are extralinguistic, somatic, and behavioral. Referential meanings refer primarily to the cultural context identified in the utterance, while emotive meanings relate to the responses of the participants in the communicative act (1964:70).

Resalta dos tipos de traducción: la formal y la dinámica.

“Formal equivalence focuses attention on the message itself, in both form and content...In contrast, a translation which attempts to produce dynamic equivalence is based upon ‘the principle of equivalent effect’.” (1964:159).

Añade además que en los últimos 50 años la traducción se había concentrado en la traducción dinámica para lograr que la respuesta del receptor meta fuera igual a la del receptor original logrando un estilo ‘natural’ y apropiado al patrón cultural vigente. Lo

importante a destacar de lo anterior para provecho del presente trabajo es el componente cultural presente en los estudios llevados a cabo por el autor.

A lo largo de la historia de la literatura, la traducción no ha recibido el lugar que le corresponde como motor en el proceso cultural. Además, el traductor había pasado desapercibido e invisible como ha sostenido Lawrence Venuti (1995) quien se refiere al ámbito de la cultura y su relación con el proceso traductológico y a la supuesta invisibilidad del traductor con lo que se acalla la voz de éste a favor de la del autor y/o los estilos más aceptados en la cultura receptora para lograr un texto meta fluido. La crítica tiende a ignorar las decisiones y mediaciones que realiza el traductor, fomentando la idea de un supuesto acceso directo al autor del original. Esta idea se extiende al conjunto de los profesionales de la industria, incluyendo los editores, casas editoriales, librerías, lectores y hasta los traductores.

La predilección por traducciones fluidas presenta aspectos negativos: primero, el trabajo del traductor se relega al de una tarea secundaria y subordinada al autor original. En segundo lugar, se borran las diferencias lingüísticas y culturales del texto original, aunque el fin de la traducción es el de transmitir estas diferencias a la cultura receptora. Debemos recordar que estudiosos como Venuti, buscan introducir diferencias culturales en el mundo anglosajón al que pertenecen. El adaptar el texto original, así como las imágenes o metáforas de acuerdo con los gustos y preferencias de la cultura receptora restringen notoriamente el trabajo del traductor y se puede afirmar que le obliga a cambiar dicho original conforme a las exigencias de la cultura receptora.

Las diferencias en el contexto cultural en que trabaja el traductor llevan a las diferencias entre el texto original y el meta, Venuti se decanta por la dicotomía extranjerización/domesticación anteriormente promovida como método de traducción:

“Either the translator leaves the author in peace, as much as possible, and moves the reader towards him; or leaves the reader in peace, as much as possible, and moves the author towards him.” (Schleiermacher citado en Venuti 1995:19-20).

En el primer caso se trata de la extranjerización y el segundo de la domesticación. Su enfoque tiene afinidad con la teoría del polisistema de Even-Zohar, sin embargo se posiciona claramente contra la domesticación ya que considera que la fluidez y

transparencia del texto meta ocultan el trabajo ideológico llevado a cabo por el traductor. Con la domesticación se presenta lo foráneo como habitual, los lectores pueden reconocer entonces su propia cultura en lo foráneo, con lo que, según Venuti, se lleva a cabo el imperialismo cultural, preservando las jerarquías, los conceptos políticos y religiosos en la promoción de un consumismo económico. Las normas culturales son etnocéntricas por lo que favorecen la exclusión de lo extranjerizante a favor de la asimilación, Venuti (1995) quiere que el traductor aproveche la oportunidad para desafiar el status quo dominante.

“A translated text should be the site where different culture emerges, where a reader gets a glimpse of a cultural other, and resistance, a translation strategy on an aesthetic of discontinuity, can best preserve difference, that otherness, by reminding the reader of the gains and losses in the translation process and the unbridgeable gaps between cultures.” (ibid: 306).

A continuación nos referimos a los factores que influyen en la toma de decisiones del traductor. Toury (1995), discípulo de Even-Zohar, se centra en las normas que rigen la toma de decisiones del traductor. Su enfoque toma como base la Teoría del Polisistema conjuntamente con la sociología y psicología social en lo que se refiere al refuerzo positivo o negativo del comportamiento observado, siendo el texto traducido evidencia de dicho comportamiento. Las normas señaladas por Toury se enmarcan dentro de las opciones a las que tiene acceso el traductor como miembro de una comunidad específica. Según Toury se trata de

“regularity of behavior in recurrent situations of the same type” (1995:55).

Las normas son anteriores al acto de traducir y condicionan la tarea del traductor, es decir, que el traductor deberá amoldarse a las demandas de la sociedad meta. Estas normas ayudan a posicionar la traducción como una actividad comunicativa intercultural.

Vidal (1998) clasifica las normas en diferentes tipos. La norma inicial determina si el traductor ha optado por seguir las normas dominantes en la cultura de origen, por las de la cultura meta o por una combinación de ambas opciones. Como mencionábamos

anteriormente, si se rige por las dominantes en la cultura de origen se logra una mayor adecuación de la traducción aunque esto puede significar choques con las normas de la lengua y cultura meta, es decir, se opta por una extranjerización del texto. Si se rige por las normas de la cultura meta habrá mayor aceptabilidad pero puede introducir cambios con respecto al texto original, es decir, se opta por la domesticación del texto.

Las normas preliminares determinan los textos que deben traducirse, los criterios que rigen la traducción y la dirección que las mismas deben tomar. Las normas operativas rigen la toma de decisiones durante el proceso traductológico: las matriciales relacionadas con la distribución del material textual y los cambios sufridos por el texto y los lingüístico-textuales relacionados con la selección del material textual más específico.

Es oportuno referirnos brevemente al horizonte de expectativas, descrito por Hans Robert Jauss (1976) como razonamiento en la recepción de la literatura extranjera en un sistema dado. Según el autor, el traductor se convierte en lector por excelencia en la cultura meta. Este traductor/lector acoge el producto extranjero con una inclinación natural de sumisión a lo establecido en su propio sistema meta. Este enfoque puede relacionarse con las normas (restricciones), que señala Toury, las cuales influyen las decisiones/valoraciones que el traductor toma durante el proceso traductológico para finalmente evidenciar las similitudes y diferencias existentes entre ambas culturas (origen vs. meta). Toury (1995) señala:

“[translators] simply operate within different socio-cultural settings and hence have different norms as guidelines for their translational behavior.”

(Op. cit: 277).

Además de lo señalado por Venuti con respecto a desafiar el *status quo* de las traducciones, Hermans (2006:82) observa que el traductor al encontrarse ante un producto cultural extranjero que presente un conflicto podrá optar por diferir contra lo establecido o resistir lo que se considere interferencia o intrusión en su propia cultura. En algunos casos, esta resistencia lingüística o alteración al texto origen resultará en la purificación del texto meta.

El reconocimiento de la existencia de normas no puede resultar en unas normas exentas de crítica, ya que las mismas no garantizan la ética ni eximen al traductor de la responsabilidad frente a ella. Las normas tienden a evolucionar con la práctica, por lo que se invita a no seguirlas a ciegas, sino reinventarlas y actualizarlas en cada nueva circunstancia traductora. Un enfoque que pretende ser crítico y realista con respecto al papel que desempeña la traducción y los traductores en la mediación de conflictos, especialmente en períodos de agitación política internacional es el de Mona Baker (2005), quien hace un llamado para que los traductores reconozcan su participación en la promoción y divulgación de diferentes tipos de narrativas y discursos. Baker se refiere al trabajo de Somers y Gibson (1994) sobre la distinción entre narrativas ontológicas, públicas, conceptuales y metanarrativas; las características definitorias de la narrativa (el carácter relacional), la argumentación casual y la apropiación selectiva de las opciones posibles y la temporalidad de la narrativa nos encamina hacia el debate sobre las narrativas conceptuales de los estudios de la traducción y el aparente conflicto que presentan ante la verdadera participación de los traductores e intérpretes en las narrativas globales enfrentadas entre sí.

Su postura busca demostrar la necesidad de revisión de la metanarrativa predominante en la academia traductológica. El papel del traductor se representa como una fuerza del bien, como un medio que posibilita el diálogo entre culturas diferentes con lo que se mejora la capacidad de los miembros de dichas culturas para entender a las otras. Este discurso donde se pondera al traductor como facilitador de la comunicación y del diálogo presupone que “any misunderstanding” carece de intencionalidad y se encuentra al margen de cualquier propósito político y económico. Por lo que la idea de la “interculturalidad” se emplea para crear un espacio neutral en el que los traductores actúan como intermediarios sin posicionarse en ninguna de las dos culturas. Tymoczko (2003) también se refiere a esta situación:

“En lugar de promover una visión del traductor como un agente comprometido e integrado en un marco y proyectos socioculturales determinados, por amplios que éstos sean, el discurso en torno a la traducción que presenta esta actividad como un espacio intersticial apuntala una noción un tanto romántica y elitista del traductor como poeta. De este modo, si el emplazamiento enunciativo que ocupa el traductor es un espacio

al margen tanto de la cultura de origen como la de llegada, el traductor se convierte en un personaje similar a los poetas románticos, alienado de cualquier lazo de lealtad hacia las diferentes culturas, aislado por la genialidad.” (Op. cit: 199)

Baker sitúa la teoría de las narrativas como punto clave para explicar que el comportamiento de las personas se encuentra condicionado en mayor medida por los relatos a los que dan crédito, ya que explican los acontecimientos, que por los factores que les afectan por sus afiliaciones religiosas o nacionales. Los autores Hewson y Martin (1991) también se inclinan en esta dirección de pensamiento y acuñan el término “operador cultural” y lo equiparan con el de traductor. Su propósito es realzar dicho operador cultural como figura activa e individual en contraste con el modelo traductor estándar y neutral que se promueve.

“The translator is often taken to be some kind of idealized operator (divorced from his own socio-cultural and linguistic background, always operating in the best possible conditions), and as such his role is taken for granted - producing an ‘optimum’ translation (whatever that might be) at all times.” (Op. cit: 112-113)

Como vemos el papel del traductor ha adquirido relevancia desde diferentes enfoques de investigación. Hemos destacado algunas propuestas representativas del papel que juega el traductor en cualquier operación traductológica. Estos enfoques nos servirán de guía cuando observemos las estrategias utilizadas en el trasvase de los referentes culturales ruso-español en el texto escrito y audiovisual *Dr. Zhivago* (Ver capítulo 5).

2. Marco teórico

2.1. La teoría del polisistema

La presente investigación se apoya en la corriente teórica de los estudios sobre traducción tomando las obras literarias y películas rusas como objeto de estudio sin puntuar el índice de fidelidad con respecto al texto de origen. Este es uno de los principios de la corriente teórica conocida como polisistema (TP). Esto supone el estudio de las obras literarias y películas rusas traducidas e incorporadas al polisistema literario y fílmico español respectivamente con el fin de identificar los vínculos existentes con cada uno de ellos y las normas utilizadas. Dentro de estos polisistemas las traducciones representan un elemento más que se encuentra en lucha constante con otros componentes.

2.1.1. Orígenes formalistas

A continuación se realiza una síntesis de las ideas del formalismo ruso con el fin de destacar la aportación, como veremos más adelante a la teoría del polisistema (TP) formulada por Itamar Even-Zohar. La Opoïaz (Sociedad para el estudio de la lengua poética) logró unir a un grupo de intelectuales rusos cuyos escritos aparecieron por primera vez en 1916. Los formalistas rusos comprendieron prontamente que sus ideas sobre el fenómeno artístico no podían limitarse a la literatura sino que eran aplicables igualmente a otros ámbitos como la pintura, el cine y la arquitectura. En 1919 publican *El cine: una colección de ensayos* (Kinematograf, Sbornik statei) donde manifiestan su postura en cuanto al cine como arma de propaganda ideológica. En 1926 aparecen varios artículos sobre el cine, el de Boris M. Eikhenbaum (Jakobson et al. 1970) entre otros. En 1927 sale a la luz un segundo recopilatorio de artículos sobre cine titulado *La Poética del Cine* (Poetika Kino).

El formalismo ruso no fue un movimiento homogéneo ni gozó de una larga trayectoria, sin embargo ha logrado influir en el desarrollo de muchos otros movimientos. La historia de la literatura desde el enfoque formalista ruso se preocupó de los aspectos formales y de su evolución, rechazando con esto el enfoque historicista tradicional basado principalmente en la biografía e ideología del autor para concentrarse en la evolución de géneros y estilos. Esto facilitó la investigación histórica de los

escritores marginados y los géneros subliterarios como los diarios, melodramas, la novela negra, las descripciones de viajes, etc., las obras de las literaturas extranjeras o el estudio de la literatura contemporánea. La investigación formalista se ocupó de aspectos anteriormente ignorados.

Cabe destacar las aportaciones de los formalistas rusos a la teoría cinematográfica, especialmente en la relación cine-literatura. La cual buscó alejarse en un inicio del teatro para de esta forma lograr la autonomía de la naciente forma artística. Sklovski, Eikhenbaum, Jakobson y Tynianov (Jakobson et al. 1970) aplicaron la teoría de la ‘especificidad’ al cine con lo que contribuyeron al análisis semiótico del cine ruso en sus inicios y fueron pioneros al aplicar el enfoque de Saussure al cine como un sistema de convencionalismos en lugar del registro de fenómenos naturales.

Sklovski (Jakobson et al. 1970) promovió la idea de la discontinuidad histórica y se concentró en apuntar hacia las fracturas de la acción en el relato fílmico y las alteraciones en el orden en que se suceden las escenas con lo que se adelantó al objetivo de la narratología comparada más reciente. Consideró que la adaptación de los clásicos de la literatura carecía de esencia artística ya que duplicaban ideas e imágenes sin relevancia para la cultura posrevolucionaria rusa. Además, intentó clarificar la naturaleza semiótica del arte desechando la oposición entre forma y contexto. Even-Zohar (1978) lo cita en su teoría del polisistema:

“Cuando la obra de arte canonizada (es decir, la que ocupa el centro del sistema literario) alcanza un impase, el camino está abierto para la infiltración de elementos de un arte no canonizado, el cual para ese tiempo ha desarrollado nuevos recursos artísticos.” (Op. cit: 10)

Eikhenbaum (Jakobson et al. 1970) por su parte argumentó que una de las principales preocupaciones del realizador era que el espectador captase el significado del episodio para así traducirlo a su propio lenguaje interior colocándose en contra de la idea generalizada de la pasividad del espectador y la simpleza intelectual del cine. Además, puntualizó que las imágenes al traducir coloquialismos lingüísticos anclaban fuertemente el significado de las figuras de lenguaje.

Mientras que Sergei Eisenstein (Peña-Ardid 1992) reconoció antes que muchos otros, la herencia cultural que el cine había recibido de la literatura.

“Sólo la gente muy insensata y presuntuosa puede erigir leyes y una estética para el cine partiendo de las premisas de algún nacimiento virgen inverosímil de este arte.” (Op. cit: 71)

Aunque Eisenstein siguió la tendencia comparatista de los formalistas rusos también se ocupó de otros muchos aspectos como la estética general, la escritura ideogramática, el teatro kabuki, la poesía de los “haiku” japoneses, los principios del melodrama, de la novela naturalista o de la técnica narrativa del monólogo interior (Fernández, 1965). Su percepción formalista lo lleva a estudiar los procedimientos cinematográficos como formas de composición estructural y a buscar el sentido básico y general del montaje. En su ensayo “Dickens, Griffith y el cine actual” expone su postura sobre la herencia literaria en el cine. En sus conclusiones detalla cómo los procedimientos narrativos de Dickens fueron a su vez adaptados por D. W. Griffith para desarrollar el modelo narrativo fílmico de este último. Eisenstein señaló las semejanzas entre Dickens y Griffith en cuanto a método, estilo, punto de vista y exposición mostrando el camino a seguir para el cine.

Las oposiciones que caracterizan la TP toman su base en la teoría de Tinianov (Gallego Roca 1994) sobre la evolución literaria, cuyos tres principales conceptos se resumen a continuación:

1. La cualidad sistémica y funcional de la literatura aporta la noción de la dinámica de la historia literaria y describe la evolución literaria como una sustitución o reposición de sistemas. Tinianov hablaba en términos de “luchas”, “sustituciones”, “distorsiones” y “parodias”.
2. El concepto de serie literaria y su relación con las demás series, incluida la serie de la vida social.
3. El concepto de “dominante” como grupo de elementos prioritarios que ordena las oposiciones entre literatura canonizada y no canonizada, entre el centro y la periferia del polisistema.

4. La revisión del concepto tradicional de influencia y su sustitución por el de convergencia, o, en todo caso, el análisis de las condiciones literarias que propician determinada influencia.

En resumen, podemos hablar que el rasgo distintivo de la idea formalista es el de la lucha entre la tradición y la novedad dentro de la evolución literaria.

Al aproximar el cine a la literatura sería apropiado no sólo ponderar las semejanzas sino las diferencias, ya que de esta forma se destacarían las soluciones y posibilidades adoptadas como por ejemplo en el tratamiento del tiempo, el espacio, el punto de vista, la configuración del personaje o la ordenación de los hechos narrados.

La teoría del polisistema (TP) busca definir la interrelación entre todos y cada uno de los elementos del sistema literario e identificar el papel que juegan dichos elementos. El carácter abierto, dinámico y heterogéneo del sistema literario posibilita que se sustituya la idea de un sistema único por el de un conglomerado de sistemas con oposiciones internas que logran cambios continuos. Como consecuencia los textos han dejado de percibirse como objeto único de estudio y la literatura ha dejado de considerarse como una actividad aislada en la sociedad para pasar a ser estudiada como un sistema dentro de la cultura. Este enfoque ha permitido extender el estudio de las obras literarias más allá de la interpretación de obras canónicas para incluir la función de los textos en la sociedad en situaciones reales como son: las condiciones de su producción, distribución, consumo o institucionalización. Al dársele esta dimensión histórica se reconocen los cambios y evolución experimentados. El estudio de la interrelación de los elementos que conforman el fenómeno literario ha creado también un interés por descubrir qué tipo de vínculo existe entre distintos sistemas literarios, por ejemplo, la manera en que las sociedades se definen a sí mismas y con respecto a las demás o cómo incorporan o no el discurso del otro. Esto nos lleva también a contemplar el papel que juega la traducción en las distintas culturas.

2.1.2. Principios básicos

Tomando como base las normas comunes que rigen las relaciones literarias, Even-Zohar (1990) destaca una serie de oposiciones básicas que confieren al polisistema su condición dinámica:

1. Estratos canonizados vs. estratos no canonizados.
2. Centro del sistema vs. periferia.
3. Modelos o tipos primarios (innovadores) vs. modelos o tipos secundarios (conservadores).

No debe confundirse los textos considerados productos del proceso de canonización con los considerados dominantes, ya que estos últimos se les determina bajo un criterio cuantitativo en cuanto a la frecuencia de su uso mientras que los primeros destacan en función del prestigio que tienen dentro de una cultura dada. Este prestigio se basa principalmente en los juicios de valor expresados en la documentación y la recopilación de publicaciones, críticas periodísticas y científicas, realizadas en museos, bibliotecas, cursos universitarios, etc. A partir de estos juicios las obras de arte son aceptadas como “buenas” o son rechazadas como “malas”. Las historietas, por ejemplo, son consideradas parte de la literatura infantil o se designan como paraliteratura en oposición directa a la verdadera literatura. Algo parecido ocurre en el cine donde las películas se dividen en cine popular, cine infantil, cine pornográfico, etc.

El dinamismo del polisistema literario se hace evidente en la continua actividad e interacción entre los repertorios que entran en oposición. Así los repertorios canonizados cambian debido a la presión de los no canonizados. Este mismo cambio promueve la evolución del sistema y preservación. El estancamiento o falta de este dinamismo puede llevar al fin del sistema.

La oposición entre lo canónico y no-canónico no debe postularse como una oposición binaria absoluta. De acuerdo con Even-Zohar (1978) si colocamos dos culturas distintas en oposición veremos que una puede parecer más/menos canónica que la otra, ya que se trata de una tensión universal.

Los términos centro del sistema y periferia no indican una oposición binaria absoluta tampoco. Se trata de dos extremos dentro del sistema entre los que se encuentran un número infinito de posiciones intermedias. Al encontrarse el centro del sistema más organizado y fuerte que la periferia logra acoger el repertorio canonizado y se encuentra en una lucha con la periferia para lograr o conservar dicha posición central.

La oposición entre los modelos primarios y secundarios nos conduce a la observación de las funciones innovadoras y conservadoras de los elementos dentro de un sistema dado. En los sistemas conservadores podemos encontrar productos previsibles (secundarios) donde toda desviación de la norma es rechazada. Mientras que en el caso contrario un sistema con elementos primarios puede complementar o modificar su repertorio con nuevos elementos.

La finalidad de la observación de los opuestos primarios y secundarios consiste en definir cómo se consolida o se rompe con una tradición establecida, es decir en el primer caso nos encontramos ante la automatización del sistema y en el segundo caso ante la desautomatización o defamiliarización del mismo. Even-Zohar (1978) destaca que la ausencia de rivalidad entre lo canónico y no-canónico llevaría a la petrificación del sistema con lo que su funcionamiento se estancaría y no llenaría las expectativas de una sociedad que ha seguido evolucionando. En este caso el sistema deberá desautomatizar sus convencionalismos por medio de la importación de productos primarios o desaparecer. Destaca también que los sistemas canónicos en estado de crisis recurren a la periferia para renovarse y luego canonizar las nuevas características, mientras que en ocasiones son objeto de rechazo debido a las normas conservadoras del sistema importador.

El objetivo desde el punto de vista del sistema no es estudiar los textos sino descubrir las normas y modelos que lo orientan. Los textos y repertorios de un determinado período pueden describirse en términos de relaciones y luchas entre centro y periferia, literatura alta o baja, obras canónicas o no canónicas.

La teoría del polisistema de Even-Zohar aplicado a un sistema tan complejo como el literario supone el estudio de su organización en términos de los mecanismos que rigen su conservación, evolución e interrelación con otros sistemas artísticos o no

artísticos, socio-culturales y políticos. De igual forma, al aplicar la TP a la adaptación cinematográfica debemos considerar este último como un sistema variable sin oposiciones absolutas al igual que sucede con el sistema literario.

En el siguiente diagrama tomado de Lambert y Van Gorp (1985:43) se representan los procesos comunicativos que intervienen tanto en el proceso de la traducción como en el de la adaptación cinematográfica:

Cuadro No. 1

Contexto de salida	>	≈	Contexto de llegada
[Autor] - [Texto 1] - [Lector]	>	≈	[Autor 2] - [Texto 2] - [Lector 2]
[Autor'] - [Texto 1'] - [Lector']	>	≈	[Autor 2'] - [Texto 2'] - [Lector 2']

Podemos apreciar que el proceso de transposición de la adaptación cinematográfica presenta procesos comunicativos similares: los autores, los textos y los lectores del original y los autores, los textos y los lectores/ espectadores en la columna de llegada. Cada texto está situado en un contexto de textos análogos y diferentes. De igual forma cada autor y lector/espectador está situado en un contexto de autores y de lectores/espectadores similares y diferentes.

El diagrama simplifica la realidad al colocar los opuestos de forma binaria como un contexto de salida y un contexto de llegada sin encontrarse los mismos aislados de ninguna forma. El borde punteado indica que todos los elementos comunicativos son complejos y dinámicos, sujetos a variaciones sincrónicas y diacrónicas. El símbolo > muestra la dirección de transposición y el símbolo ≈ indica que el vínculo entre los dos sistemas comunicativos no se encuentran pre-establecidos.

La producción y la recepción de la literatura en general y en nuestro caso de la literatura y cine ruso se convierten en objeto de estudio en relación a las normas que rigen su práctica bajo las características del sistema receptivo español, así como los mecanismos que utiliza en su evolución diacrónica. Dicho de otra manera se busca examinar este género para determinar si su evolución presenta características, que podrían calificarse de normativas y cuáles han sido las normas que han delimitado dicha evolución. Luego de establecer dichas normas es necesario continuar con el contraste de

las mismas entre unas y otras, descubrir si existe algún tipo de jerarquización y si tienen un comportamiento contradictorio entre sí.

Si las normas implementadas en la traducción se adecuan a aquellas que se identifican con los modelos canonizados dentro del polisistema de acogida, el nuevo producto adoptará un posicionamiento central, mientras que por el contrario si el producto meta se aleja de esos modelos del canon ocupará entonces una posición periférica.

Al suponer que unas normas particulares determinan la práctica literaria o cineasta se acepta la existencia de los sistemas. Se busca desprendernos de definiciones rígidas o tipológicas del concepto sistema y en su lugar preguntarnos si las prácticas (de la literatura o el cine) de un corpus en particular manifiestan algún tipo de organización y descubrir sus coherencias sistémicas como consecuencia lógica de haber definido las normas inherentes a la práctica objeto de estudio.

Para iniciar la búsqueda de las normas arriba mencionadas tomaremos como punto de partida la definición de Toury, que recoge el *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, en cuanto al proceso traductológico dentro de una circunscripción sincrónica:

“Translating is an act (or a process) which is performed (or occurs) over and across systemic borders. In the wildest of its possible senses it is a series of operations, or procedures, whereby one semiotic entity, which is a (functional) constituent (element) of a certain cultural (sub)system, is transformed into another semiotic entity, which forms at least a potential element of another cultural (sub)system, providing that some informational core is retained “invariant under transformation”, and on its basis a relationship known as ‘equivalence’ is established between the resultant and initial entities.” (Sebeok 1986: 1112)

La definición anterior es ampliada en el prólogo del primer volumen de la revista *Target* para señalar la imposibilidad de presentar una definición sincrónica que pudiera vincular todos los fenómenos que en un momento u otro tengan la función de una traducción:

“There is hardly any single feature which is sine qua non for rendering products, and/or the processes which yield them, as translational entities. To be sure, there is not even a necessary 1:1 relationship between an activity and the functional identity of its product. While in practice, partial overlappings are often revealed, in principle, the criteria for the two are independent”. (Lambert y Toury 1989: 3-4)

Basándonos en lo anterior, se promueve un estudio desde un enfoque histórico para demostrar que en un contexto espacio-temporal específico, una traducción y una adaptación funcionan de diferente manera. Por lo que se considera apropiado el rechazo de Toury al planteamiento restrictivo que define la traducción en función de conceptos preestablecidos de *fidelidad o equivalencia* para sustituirlo por el estudio de la traducción como un texto final. Este enfoque orientado hacia el texto final se fundamenta en el hecho de que existen textos que funcionan como traducciones sin haber sido el resultado de un proceso de transformación textual ‘literal’, ‘fiel’ o ‘adecuado’. Se busca establecer un marco metodológico global que no se limite al estudio de las obras literarias y películas pertenecientes al repertorio canonizado sino a todas las existentes dentro del sistema.

2.2. El polisistema aplicado a la traducción

El concepto de polisistema se puede aplicar al estudio de la literatura, el cine y la traducción. Este último fenómeno sistémico ha ocupado gran parte del trabajo de Even-Zohar (1978) en lo que se refiere al papel que desempeña la literatura traducida en un sistema literario concreto, es decir, la traducción literaria como un subsistema dentro del sistema literario de llegada, donde las normas establecidas por los modelos existentes van a determinar si la literatura traducida se acopla a los mismos o logra introducir elementos innovadores. Aquí es muy importante definir si la posición que ocupa es periférica o central. Desde la posición central, la literatura traducida contribuye al conservadurismo y a preservar el gusto tradicional. En cambio desde la periferia al ser parte de las fuerzas innovadoras del sistema sirve como instrumento en la creación de nuevos repertorios o los conjuntos de leyes y elementos que gobiernan la producción de textos.

Además, distingue las tres formas en que la literatura traducida puede pasar directamente a formar parte del canon de la cultura receptora:

1. Cuando la literatura receptora es excesivamente joven.
2. Cuando la literatura receptora está inhibida por otro sistema literario como por ejemplo el del colonialismo.
3. En épocas de crisis, estancamientos, etc.

Toury (1981, 1995) toma como base la TP para describir la traducción como producto de una transferencia cultural destacando el tipo de traducción que se lleva a cabo y su incidencia en el desarrollo del polisistema literario de la cultura receptora.

Este enfoque lo consideramos provechoso para el presente trabajo. En primer lugar se observa la recepción de la literatura rusa en España tomando en cuenta factores sociales, históricos y culturales. En segundo lugar, se observa la función que ha tenido la traducción del texto escrito y audiovisual *Dr. Zhivago* en el sistema literario y cultural español. Por lo tanto, el texto se observa como un instrumento que sirve para ver cuál es la reacción de los demás componentes del sistema literario y cultural español a partir de las normas prevalentes que de alguna forma rigen, controlan, aceptan el texto traducido hasta admitirlo en el canon o lo rechazan para proceder a su traslado a la periferia.

Hermans (1999) hace referencia al sesgo ideológico que acarrea cualquier traducción convirtiéndose en fenómeno cultural e histórico. El hecho que las culturas, los grupos de personas, las comunidades fundamentan sus propias señas de identidad al compararlas con las de otros y al regular los contactos con el mundo exterior (selección, producción y recepción de la traducción) da como resultado un índice cultural. Al abordar temas como la noción de traducibilidad, así como corrección e incorrección en traducción desde el polo meta es posible hacer un esbozo de la forma en que se proyecta el texto original en dichos grupos o comunidades. Así es el caso cuando se realiza el *marketing* de una traducción utilizando metáforas como “encontrar tesoros”, “rescatar el cautivo original”, “construir puentes”, “apropiaciones” o “migración de almas”.

2.3. La Escuela de la Manipulación

A continuación un breve repaso de la aportación de la Escuela de la Manipulación a los estudios sobre traducción.

Hermans (1985) recoge en *The Manipulation of Literature* las aportaciones de una serie de tres conferencias que tuvieron lugar en Lovaina en 1976, en Tel Aviv en 1978 y en Amberes en 1980, las cuales habían aparecido tardíamente y en comunicaciones minoritarias. Los postulados de este grupo de estudiosos de los Países Bajos e Israel, especialmente la de André Lefevere dio título al círculo conocido como “Manipulation School” o “Manipulation Group”.

“From the point of view of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose.” (Op. cit: 11)

En una antología posterior, Hermans (1999), *Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches Explained* nos ayuda a trazar puntos en común entre un grupo de investigadores conocidos por sus contribuciones individuales. Como el título indica se trata de llevar a cabo el estudio de la traducción literaria desde un enfoque

“descriptive, target-oriented, functional, and systemic” (Op. cit: 9)

Descriptivo en oposición a prescriptivo, con lo cual se asocia inmediatamente al trabajo de Toury, es decir, en palabras de este último:

“whether it [a text] is regarded as a translation.” (Op. cit: 49)

La traducción había que estudiarla tomando como base al texto traducido y cómo éste es acogido en la cultura receptora, por lo que se le da a la traducción la correspondiente importancia en el contexto en que se produce. Posteriormente, esta importancia o nivel jerárquico de la traducción ha sido llevado a su máximo exponente por los deconstruccionistas, los cuales sostienen que el original depende de su traducción. Lefevere subraya por ejemplo, que Pound y Benjamin, en la segunda década del siglo XX, de forma independiente uno del otro, afirmaron que las traducciones renovaban y

otorgaban una nueva vida a los originales con lo que se lograba crear en el texto traducido una imagen del original para su tiempo y público lector⁴.

Por su enfoque abierto y dinámico, la Escuela de la Manipulación logra identificarse con la Teoría del Polisistema. Al observar la literatura como sistema dinámico, asegura Hermans (1999), podemos descubrir las normas que lo rigen, la relación que existe entre los textos y otras formas de procesamiento de texto, la posición que ocupa dentro de una literatura dada y la interacción que existe entre éstas. Hermans (2002) nos recuerda que la traducción no puede ser neutral o transparente:

“The content of a norm is a notion of what is regarded by a particular group as correct or proper or appropriate, and it carries an ideological load.” (Op. cit: 16)

El interés que despierta la traducción como fenómeno cultural es precisamente esa falta de neutralidad o inocencia:

“If it were a merely mechanical exercise, it would be as interesting as a photocopier. It is more interesting than a photocopier in that it presents us with a privileged index of cultural self-reference, or, self-definition.” (Ibid: 17)

La práctica traductológica comprende la selección e importación de bienes culturales que al representarlo en la cultura receptora nos ayuda a conocer al otro y descubrirnos a través de la autodefinición.

“cultural goods from outside a given circuit, and their transformation into terms which the receiving community can understand, if only in linguistic terms, and which it thus recognizes, to some extent at least, as its own.” (Ibid: 17)

Además de la redefinición de lo que constituye una traducción, otro cambio ocurrido gracias a este nuevo enfoque fue el que se refiere a la “equivalencia”⁵. El problema de la equivalencia ha sido abordado desde muchos planteamientos,

⁴ Ver Apéndice A.

⁵ Ver Apéndice B.

especialmente como un fin en sí, mientras que para Toury (1981) la “equivalencia” sirve para darle sentido a la relación entre el texto origen y el texto meta. Hermans (1999) cuestiona el utilizar “equivalencia” como definición de dicha relación, ya que los estudios poscolonialistas han demostrado que existe una relación desigual entre las distintas lenguas.

Carbonell et al. (1999) también se hizo eco de las posturas preconizadas por la Escuela de la Manipulación, pero advierte que a partir de los años 80 se empezó a incluir la idea de que la traducción puede ser un acto de manipulación intencionado. Este postulado se manifiesta en respuesta a la crítica dirigida a la teoría del Polisistema como propuesta excesivamente formalista y restrictiva. Según el autor en esta época se defendió el enfoque que daba énfasis a la relación traducción-cultura con lo que se logró el distanciamiento de la normativa traductológica alemana.

Cabe destacar que la traducción a su vez puede servir como herramienta de imposición ideológica y de lucha ante la hegemonía cultural, es decir contra el imperialismo, racismo y sexismo ya que la traducción posee la fuerza para introducir, reformar y actualizar la poética. En este sentido se decantaron Bassnett y Lefevere (1998), quienes consideraron la ideología, política y postura institucional como motivadores de la relación de la traducción con las culturas.

Aquí es oportuno referirnos a Lefevere y el concepto denominado mecenazgo, cuya característica es que no sólo puede propagar y fomentar ciertas formas sino también censurar y hasta eliminar ciertas obras. En el polisistema literario como institución sociocultural puede detectarse un mecanismo de control que desde el interior de la estructura socioeconómica e ideológica de la sociedad manipula el sistema literario que consiste en tres componentes:

- El ideológico que determina las relaciones entre mecenas, autor y sociedad.
- El económico que asegura el sustento del escritor.
- El status social que asegura al escritor una cierta posición en la sociedad.

En sus últimos trabajos, Lefevere explica que existe un factor limitante dentro del sistema literario para asegurar que no se pierda el compás con otros sistemas dentro de la sociedad. Se trata de los encargados de interpretar: los críticos, maestros de literatura y los traductores. Sin embargo, no se puede ser totalmente objetivo al analizar las traducciones porque nadie está exento de su propia subjetividad. Al reconocer la

posible parcialidad o subjetivismo nos alejamos del enfoque que sostiene que la evolución de la literatura es predecible. En su lugar, Lefevere advierte que se utilizan conjeturas y tanteo en el sistema. Esto permite que el sistema se desarrolle por un gran número de posibilidades con variables de diferente naturaleza. Además, considera el sistema literario como parte de otro sistema, el de la sociedad, por consiguiente su estudio debe complementarse con el estudio de otros sistemas de poder.

El enfoque sistémico⁶ de Even-Zohar (1990) puede explicar cómo la crítica literaria y la interpretación tienen una compleja relación sobre las políticas, las estructuras de poder y valores sociales.

Si pensamos en la literatura como sistema debemos verla como una serie de limitaciones que influyen al escritor, reescritor y lector. Es decisión de éstos quedarse o no dentro de dichos parámetros o ir contra el sistema, ya sea al leer obras de una forma diferente a la considerada apropiada de una época y lugar determinados. Se pueden reescribir las obras de forma alternativa a las expectativas de la poética o ideología de su tiempo.

La comunicación entre el autor y el lector dentro del sistema literario opera según un código llamado poética, la cual está compuesta por un inventario de recursos literarios, géneros, motivos, situaciones y personajes prototípicos y símbolos. A lo anterior debemos sumar el papel que tiene la literatura en la sociedad lo que muchas veces influye en la aceptación o rechazo de una obra. Con la ayuda de la crítica se codifica una poética particular, la cual a su vez potencia el desarrollo del sistema literario.

Cabe mencionar que en la cultura occidental, india e islámica podemos encontrar la poética codificada de forma explícita en libros de texto a diferencia del sistema literario africano, japonés y chino donde la poética ejerce influencia sin que haya escritos que la detallen. Las obras que más confluyen con la poética imperante son canonizadas y sirven de ejemplo para futuros escritores y ocupan un lugar central en la

⁶ El término sistema se utiliza para designar un conjunto de elementos interrelacionados que comparten ciertas características que lo diferencian de otros elementos no pertenecientes a dicho sistema.

enseñanza de la literatura. En el sistema literario con mecenazgo diferenciado, los diferentes tipos de crítica tratarán de mostrar que su propio canon es el verdadero, el cual evidentemente coincide con su poética e ideología.

Una vez establecido el sistema literario, éste busca mantenerse estable, es decir, busca el equilibrio entre los elementos dentro y fuera de dicho sistema. Sin embargo, como en todo sistema existen factores que tratan de contrarrestar este desarrollo, siguiendo el principio de la polaridad como ejemplo podemos citar el caso de los románticos que habían surgido en contraposición a la poética neoclásica.

En consonancia con las circunstancias históricas uno u otro componente tendrá mayor importancia. Hoy en día el mecenazgo es ejercido por las editoriales, fundaciones y los ministerios de cultura e investigación. Las figuras claves en el mundo cinematográfico son el productor, el distribuidor, el organismo subvencionador, el Estado e incluso el propio director.⁷

En consecuencia, el enfrentamiento en el mercado mundial cinematográfico se basa en la diferenciación en el concepto de cine como bien cultural o bien industrial que han adoptado los diferentes estados y la aplicación de políticas culturales acordes con esta definición. En Europa el cine sirve de impulsor de la identidad y diversidad europea, pero con el paso del tiempo esta situación se ha visto afectada debido a la disminución en el mecenazgo privado, lo que ha llevado a los poderes públicos a asumir el apoyo de las artes. Mientras que en Estados Unidos el sector audiovisual es de gran importancia económica y comercial, por lo que busca no sólo defender sus intereses comerciales sino que promueve el libre flujo de información y cultura con lo que ayuda además a difundir su forma de vida.

2.4. Recapitulación

- El concepto de polisistema desarrollado por Even-Zohar (1990) se puede aplicar al estudio de la literatura, el cine y la traducción. Su homogeneidad y flexibilidad permite su utilización como punto de partida para estudios como el

⁷ Díaz Cintas (2001) se refiere al cineasta neoyorquino Woody Allen quien consciente de su éxito en países de habla no inglesa ejerce un control directo sobre la calidad de las distintas versiones traducidas de sus filmes.

nuestro donde se enfoca la traducción como un acto de comunicación intercultural además de lingüístico, conectando el texto meta con otros factores adicionales al texto origen.

- Los planteamientos de Toury (1981), discípulo de Even-Zohar, se enmarcan dentro de las opciones a las que tiene acceso el traductor como miembro de una comunidad específica, donde se establecen valores compartidos y prácticas, además de un acuerdo implícito sobre el comportamiento aceptado que a su vez ejerce presión sobre todos los miembros de la comunidad en situaciones específicas.
- Lefevere (1983, 1992) también había destacado la importancia de la manipulación textual y el comportamiento del traductor a la hora de la toma de decisiones.
- Rabadán (1991) incluye al receptor meta entre los criterios necesarios para lograr la aceptabilidad del TM y propone las normas de recepción como regidoras de la actuación del traductor dependiendo del tipo de audiencia que se presupone tendrá el texto meta.

3. Aspectos del panorama fílmico ruso y español

3.1. El cine y los estudios de recepción

Los estudios de recepción sobre el cine ayudan a expandir y reevaluar la historia cinematográfica de los diferentes países⁸⁸. Siempre que, como explica Marc Silberman citado por Staiger (1992), las películas se cataloguen no solo por año de producción o se valoren según el sistema jerárquico establecido sino reformulando la relación entre el pasado y el presente y entre la historia literaria y la historia pragmática.

Reception theory specifically displaces the focus from the literary work of art to the reader, to the receiver who constitutes the text in a historically mediated process of reading...By defining the reader as the source of meaning, reception theory reformulates the problematic relationship between past and present, and between literary history and extra-literary or pragmatic history. In short, it opens the door to rewriting literary history and to redefining the literary canon. (Op. cit: 14)

Sirva lo anterior de introducción al enfoque que adoptaremos en el presente estudio en cuanto a las obras literarias y películas rusas traducidas e incorporadas al polisistema literario y fílmico español con el fin de identificar los vínculos existentes entre cada uno de éstos.

Staiger (1992) considera que los factores contextuales como la identidad y pertenencia social de los individuos dependen de condiciones históricas lo que produce respuestas interpretativas en los espectadores asociadas a una clase social, generación, género o identidad sexual. Estos contextos a su vez incluyen el conocimiento intertextual (entendido como la forma de interpretar la información a partir de las imágenes y los sonidos), la psicología personal y la dinámica sociológica. Siendo el trabajo del historiador de la recepción el de dar cuenta sobre la interpretación y experiencia afectiva del receptor. Su enfoque histórico-materialista toma en cuenta no solo las formas de exhibición sino que también busca establecer las identidades de los espectadores y las estrategias y tácticas interpretativas que éstos trasladan al cine. Dichas identidades, estrategias y tácticas son producto de unas circunstancias históricas que resultan en la creación de “comunidades interpretativas” o grupos culturales como

⁸⁸ Ver García y San Vicente (2010).

fans, quienes desarrollan sus propias formas de recepción. Su propuesta tiene como objetivo recomponer la historia cinematográfica de los EEUU según las diferentes formas de exhibición y recepción, aún cuando estas formas hayan sido dominantes en situaciones específicas a lo largo de dicha historia. La investigadora confiesa que en sus inicios buscaba describir la sociología de la producción cinematográfica, es decir el objetivo de los productores: crear un producto aceptable, entretenido y atractivo para la mayor cantidad de público posible. Para lograr un producto estándar los productores habían establecido un conjunto de reglas que a su vez se esperaba dieran como resultado la satisfacción del cliente. Sin embargo, Staiger confiesa que en los años 1980 su interés se desplaza para dar cabida al contexto y así explicar las respuestas interpretativas del público, sobre las cuales influyen preferencias y prácticas estéticas, el conocimiento y expectativas previas al visionado y las experiencias durante la muestra del film. El contexto también incluye la auto-imagen creada históricamente y las posturas adoptadas por los lectores y espectadores. Por ejemplo, dice Staiger, es necesario determinar de qué forma influye el hecho de que mientras ve una película piensa en su persona en calidad de Profesora, mujer, neo-marxista o una americana.

El enfoque de Staiger busca contextualizar la reacción de los espectadores dentro de unas condiciones históricas específicas alejándose de la concepción del espectador pasivo con hábitos y modos de lectura convencionales.

3.2. La adaptación cinematográfica desde los Estudios de Traducción

Patrick Cattrysse (1992a) ha propuesto utilizar la teoría del polisistema de Even-Zohar para el estudio de las adaptaciones cinematográficas lo que ha permitido llenar muchas de las carencias existentes en los estudios realizados sobre el cine. Cabe destacar que esto lo ha logrado situando el proceso de transferencia dentro de un contexto más amplio, sin limitarse a calificar el corpus en función de conceptos preestablecidos de fidelidad en la reproducción del texto original. Con este enfoque pragmático analiza la adaptación cinematográfica desde su evolución histórica y no meramente sincrónica. Su perspectiva interdisciplinar, la cual combina teoría literaria, teoría cinematográfica y traductología coincide con el enfoque de la presente investigación cuyo fin entre otros es el de situarse dentro de la rama descriptiva de los estudios de traducción. Al estudiar los filmes desde el polo receptor y utilizar como base

metodológica la teoría de los polisistemas intentamos descubrir las normas que rigen la recepción de la literatura rusa a través del cine dentro del contexto histórico, político, económico y sociocultural español.

Cattrysse (1992b) se remite a los postulados de Toury (1995) al equiparar la adaptación cinematográfica a la traducción:

- Se trata de dos procesos de transferencia intertextual, pues toman como punto de partida textos y producen textos⁹.
- Se trata de dos procesos de transposición, es decir, hay un texto de partida que se transforma en un texto de llegada y que pasa de un contexto a otro.
- Ambos procesos se sitúan dentro de un contexto comunicativo análogo, es decir, que cuentan con instancias comunicativas similares (autor, texto, traductor/adaptador, lector/ espectador, etc.)

A continuación Cattrysse (1996) detalla los beneficios del estudio del cine como sistema:

1. El cine cesa de ser estudiado como un conjunto de prácticas aisladas (pensemos en la acumulación enciclopédica de nombres y títulos de películas) y pasa a estudiarse como un conjunto coherente de elementos.
2. Contrario a los sistemas cerrados de las ciencias exactas (se refiere a la situación de laboratorio donde se conocen y controlan todos los parámetros) es necesario estudiar el cine como un sistema abierto. Esto significa que no se tiene control sobre todos los elementos y que no todos los elementos son sistémicos. Por lo que la sistematización de los sistemas puede variar.
3. Es importante entender que el sistema es dinámico. La concepción dinámica del sistema combina la dimensión sincrónica y la diacrónica, la cual también puede manifestar aspectos sistémicos. La dinámica de cada sistema consiste en la evolución del vínculo entre los elementos constitutivos. Esta evolución no perturba la

⁹entendiendo “texto” como hecho comunicativo integrado por elementos verbales y no verbales.

identificación del sistema como una unidad en oposición a otras unidades sistémicas.

4. Si las normas se combinan para formar conjuntos de normas, las cuales se sitúan en un nivel superior, se puede suponer que los subsistemas se combinan para formar sistemas y que éstos a su vez constituyen los polisistemas. En el caso del estudio del cine como polisistema es apropiado estudiar cómo es la relación de unos con otros sistemas socio-culturales, económicos, políticos, etc. dentro de un mismo contexto, así como su interdependencia y delimitación mutua.

El enfoque polisistémico permite estudiar las características, las obras y los autores individuales luego de haber definido las tendencias generales y las prácticas comunes. Cattrysse resalta una aproximación a la adaptación fílmica basada en la fotografía, moda u otras corrientes de la actualidad. Además, avanza el estudio de la intertextualidad tanto en el original como en el material adaptado y la inclusión de nuevas versiones de obras cinematográficas (remake).

Lo particular se define al estudiar su relación con lo general y puede darse valor a una obra o autor cuando se compara dentro del contexto de convencionalismos y prácticas dominantes de una determinada época. Las siguientes preguntas planteadas por Delabastita (1989) pueden servir de guía en este ejercicio:

- a) ¿Cuál es la posición de la cultura receptora en el contexto internacional, en términos sociales, políticos, económicos, etc., es decir, si la cultura receptora es una cultura preponderante en el panorama mundial, minoritaria, exótica, etc.?
- b) ¿Qué relaciones culturales mantiene con la cultura origen y si la distancia cultural entre ellas es cercana, lejana o prácticamente no existe?
- c) ¿Qué restricciones culturales impone la cultura meta al traductor, como la censura, la religiosidad o las tendencias de lo políticamente correcto?
- d) ¿Qué intenciones tiene la cultura meta con respecto al texto traducido? (lugar y horario de emisión, por ejemplo);

- e) ¿Qué tradición tiene la cultura meta en cuanto al reconocimiento de los tipos de texto de la cultura origen y de las relaciones de intertextualidad del texto origen?;
- f) ¿Qué grado de apertura existe en la cultura meta?;
- g) ¿Cuál es la política lingüística existente en la cultura meta?;
- h) Y, especialmente, si existe el género de la cultura origen en la cultura meta, así como los valores allí expresados, la argumentación retórica utilizada, los diferentes modelos lingüísticos, estilísticos, culturales, fílmicos, etc.

Delabatista (1989) también propone realizar una comparación entre la fuente literaria de la obra cinematográfica en ambas culturas con el fin de establecer la dinámica entre el sistema literario y el sistema fílmico de las mismas. La representación gráfica de esta propuesta sería:

Cuadro No. 2:

	Texto escrito	Versión cinematográfica
Original		
Traducción		

Cabe destacar el trabajo de Chaume (2004) cuya panorámica de los trabajos más relevantes en traducción audiovisual complementa el enfoque de la teoría del polisistema descrito supra:

1. Estudios descriptivos sobre panoramas audiovisuales desde el punto de vista de la traducción, como los trabajos de Luyken (1991), Gambier (1994a, 1996, 1997 y 2001), Dries (1996), Antia (1996) o Setton (1996).
2. Los trabajos centrados en las relaciones políticas, económicas o sociológicas, entre la cultura receptora, en el trasvase de textos audiovisuales: Delabastita (1989 y 1990), Lambert (1989), Lambert y Delabastita (1996), Dries (1995b) o Zaro (2000).
3. Los estudios sobre normas de traducción en textos audiovisuales traducidos: Goris (1993) y los de Karamitroglou (1998 y 2000).

4. Los estudios preocupados por las claves de la recepción de las traducciones audiovisuales en las culturas metas. El proceso [de traducción] condiciona la recepción del producto y el producto condiciona la confección y el desarrollo del proceso. En este apartado cabe señalar los trabajos teóricos de Lambert (1990), de Linde y Kay (1999) sobre subtitulación para sordos, Chaves (2000) desde el punto de vista del proceso de comunicación y el papel del espectador, Danan (1996) y Ballester (2001) desde un punto de vista histórico, Fuentes (2000) sobre la recepción del humor, con el único estudio empírico de recepción entre los espectadores, y Mayoral (2001) sobre la incidencia del espectador en las operaciones de traducción, sus umbrales de permisividad y la elección de las nuevas modalidades de traducción audiovisual.
5. Los estudios generales sobre historia de la traducción audiovisual: Izard (1992), Pommier (1988), Danan (1996), Ávila (1997a y 1997b), Gottlieb (1997), Chaves (2000), Ballester (2001), Díaz Cintas (2001) y Chaume (2003).
6. Otro grupo de trabajo con relevancia en los últimos años es el centrado en el componente ideológico de la cultura meta y, en especial, en la censura cinematográfica como norma de traducción: Ávila (1997), Ballester (1999 y 2001) o Rabadán (2000).

3.3. Aproximación al sistema filmico ruso

En esta sección nos concentraremos en identificar las principales etapas en la historia de la cinematografía rusa¹⁰. Sus comienzos en los años 1920 fueron muy distintos al de los países occidentales al estar llenos de fervor revolucionario y experimentación vanguardista. En aquella década, el simbolismo ocupaba un lugar predominante en la cultura rusa. Al proclamarse el poder soviético, el cine al igual que la literatura se encuentra sujeto a las necesidades políticas del estado. Por lo que el régimen luchaba para que las películas lograran reforzar los fundamentos de dicho régimen y a su vez debilitar a sus oponentes. Los dirigentes soviéticos respaldaban una concepción utilitaria del arte por lo que le asignaban al cine una función educativa, es decir, el séptimo arte además de instruir a las masas debía realzar la ideología

¹⁰ Ver Caparrós (1997, 2000), Casanovas (1993), De Pablo (2001), Fernández (1964), Gillespie (2003), Porter-Moix (1968).

comunista. El cine para los bolcheviques era considerado un instrumento de poder político. Más adelante, el realismo socialista reinó hasta la apertura cultural o perestroika que acontece con la llegada de Mijail Gorbachev.

En los inicios, la actitud que se tenía con respecto al cine era bastante confusa. Las películas lograron avivar el debate y las discusiones, principalmente a un nivel no académico. Las discusiones se centraban en los logros tecnológicos, en su papel como fenómeno social, como herramienta de apoyo y difusión de las corrientes políticas, la moral y sobretodo su desarrollo como arte. En Rusia, Shklovski, Maiakovski o Meyerhold observaban que el cine se encontraba prisionero de su propia técnica y se le había negado la condición de arte. Después de la Revolución estos artistas se dedicaron a realizar guiones y trabajar en el campo de la teoría cinematográfica. Eisenstein y Pudovkin experimentan con la aproximación de dos planos o encuadres diferentes. En *Octubre* (1928) Eisenstein realiza la yuxtaposición de la imagen de diferentes líderes y la del general blanco Kornilov con su divisa “por Dios y la Patria” con lo que logra resaltar el fetichismo representado en dicha invocación religiosa. En *La Madre* (1926) Pudovkin realiza el montaje en paralelo de las imágenes del río Neva descongelándose y un río de manifestantes con lo que logra transmitir una significación simbólica: el hielo representa la revolución en marcha que continuaría imparable, potente y cada vez más veloz hasta el triunfo definitivo.

Tras la muerte de Stalin se inicia el período conocido como el deshielo de 1956. En la industria cinematográfica se percibe la formación de olas y generaciones que han ido sucediendo hasta nuestros días, fluctuando en todo momento al compás de los vaivenes políticos. No debemos olvidar que se trataba de cine estatal con unas características muy peculiares.

En el plano económico, gozaba de la ventaja de contar con la financiación, por lo que se encontraba liberado de las oscilaciones de la oferta y la demanda, aunque esto también significaba que se estaba obligado a seguir directrices oficiales. El robusto sistema de producción, distribución y exhibición durante la década de los 60 y 70 se revela en la más alta tasa mundial de asistencia del público a las salas de cine, 20 veces por año al compararla con las cifras de EEUU de 4,5 veces anuales. Un éxito taquillero

soviético podía ser visto por 80 millones de espectadores y uno de mediano éxito por unos 40 millones tomando como base una producción anual de 150 películas.

Los temas tratados, salvo excepciones como las películas de Andrei Tarkovski giraban en torno a los acontecimientos de la historia rusa, concretamente la ocupación nazi y el triunfo de los ideales socialistas o la adaptación de la literatura canónica. La seriedad de los temas y el rigor formal de estas adaptaciones difieren en un alto grado de las producciones de otros países por lo que su recepción lejos de sus fronteras no corresponde con los gustos imperantes y se tachan frecuentemente de monótonos, espesos y hasta aburridos. La adaptación cinematográfica de obras literarias en Rusia ha sido desde siempre una lucha por mantener el estatus distinguido de la palabra escrita en relación con la imagen llegando en ocasiones a constituir una batalla ideológica. Esta particularidad la podemos incluso constatar actualmente en las adaptaciones tradicionales, de gran presupuesto y 'fieles' de la literatura clásica rusa que se han producido en oposición a la gran corriente de películas de bajo contenido cultural que han invadido los hogares desde 1990. Como ejemplo de lo anterior podemos mencionar las exitosas adaptaciones para la televisión de *El idiota* de Dostoievski (2004), *El maestro y Margarita* de Bulgakov (2006), ambas auspiciadas por el gobierno ruso y *Dr. Zhivago* (2005).

El estudio de las producciones cinematográficas ha servido como base para ilustrar períodos y temas específicos dentro de la historia cultural rusa. Sin embargo, no existen estudios concretos sobre la representación cinematográfica de la relación intercultural o de otra naturaleza y/o sobre la imagen de occidente en los filmes rusos y viceversa. Edison y Lumière nunca se imaginaron el éxito comercial que lograría el cinematógrafo. El nuevo arte pudo llenar la necesidad de un nuevo teatro para el gran público, acorde con el tiempo. Ese gran público que se unifica como resultado de la industria cultural ve en el cine un reflejo de su sociedad y época. Por un lado, se expresan unos hechos concretos y positivos y por el otro, hay una compensación de lo que hace falta y no se alcanza más que con la fantasía.

Los avances tecnológicos han dado su aporte en esta dirección. El cinematógrafo lo ha logrado de forma proactiva al combinar las imágenes con la palabra. El siglo XX fue testigo de la gran difusión del cine como portador de la cultura de masas. Nuestro mundo desarrolla tecnologías de punta y vive un vertiginoso ritmo de vida, lo que por

distintos motivos ha desplazado la palabra escrita a un segundo plano, mientras que el cine ha adquirido un papel especial en la formación de la concepción del mundo de generaciones enteras.

El estudio del fenómeno cinematográfico puede ser visto como fuente de información tanto de nuestra realidad como la de otros. En la actualidad la realidad presentada en la gran pantalla ha logrado influir nuestra actitud hacia la realidad misma. Los estereotipos presentados en el cine han logrado re-entrar en nuestra cultura como el modelo a seguir, ya que se muestran como el reflejo de nuestra propia realidad y se han convertido en el criterio que rige la apreciación del mundo que nos rodea, así como los juicios que formamos en nuestra mente respecto a otros pueblos y culturas. El cine ha llegado a convertirse en el intérprete de los estereotipos más comunes y difundidos.

Al comparar las producciones cinematográficas realizadas dentro y fuera de Rusia es importante tener en cuenta el carácter informativo-educativo que pueden ofrecernos las imágenes como fuente de las características nacionales más superficiales, pero a la vez reconocer su contribución en la difusión de dichas características.

La siguiente cita de Kracauer: “la historia psicológica de una nación puede leerse en sus películas” es alusiva a la historia cinematográfica tanto de Rusia como de España. En ambos países existieron condicionantes principalmente de tipo ideológico utilizados como censura política (Rusia) y eclesiástica (España) para seleccionar las obras y autores, realizar modificaciones en los guiones escritos a partir de obras literarias. Además, desde los inicios del cine los órganos del estado de ambas naciones comprendieron la importancia de su influencia social y valor como instrumento de manipulación de las masas.

Un sector de la *intelligentsia* rusa mostró desconfianza y menosprecio hacia el cine. Tradicionalmente, la aristocracia se encontraba abonada a la ópera, al teatro o al ballet. En cambio su popularidad entre la gran masa sólo aumentaba. El público ruso admiraba la evolución emocional de las películas autóctonas. Las características que definen el estilo ruso es la falta de acción y cambios repentinos, diferenciándose de las interpretaciones a la americana, las cuales se califican como superficiales y excesivas por el público de aquel país.

Los intelectuales y creadores de la cultura clásica y minoritaria quisieron evitar la mediocridad universal como resultado de la difusión del arte masivo. Sus esfuerzos se vieron, por lo tanto, centrados en llevar la nueva cultura y las masas a una transformación que diera como resultado una semejanza a dichas artes minoritarias. Hasta la II Guerra Mundial, el cine estaba dirigido a un público homogéneo; los ensayos, experimentos y films de vanguardia no tenían viabilidad comercial ni eran populares con las masas; y, el llamado cine de autor, en ocasiones con temas esotéricos e indescifrables, competía con aquellas películas de mayor atracción para el público. Esta situación ha evolucionado hasta llegar a hoy en día cuando el cine se ha convertido en un gran espectáculo en pantallas gigantes y con costosas producciones. Cabe concluir que el impacto social que ha tenido el cine en las masas ha generado un número considerable de políticas de edición, venta y distribución.

3.3.1. Las primeras proyecciones en Rusia

3.3.1.1. Aspectos históricos

Cuando en París los hermanos Lumière dan a conocer públicamente el cinematógrafo, los rusos se encontraban realizando los preparativos para la coronación del Zar Nicolás II en el mes de mayo de 1896.

El 4 de mayo del mismo año en el teatro L' Aquarium de San Petersburgo se lleva a cabo la primera proyección de los Lumière (una calle de París, la llegada del tren, los jugadores de cartas, un jardinero regando, el almuerzo familiar, la salida de la fábrica). El escritor Maxim Gorki se encontraba entre el público presente y describió su primera impresión en el diario *Nizhegorodski listok* el 4 de julio de 1896 bajo el seudónimo de I.M. Pacatus:

“La noche pasada estuve en el reino de las sombras. No percibo aún la importancia científica del invento de Lumière pero no hay duda de que la tiene y probablemente será útil a los fines generales de la ciencia, es decir mejorar la vida del hombre y desarrollar su pensamiento.” (en Geduld 1981: 17-21)

A finales de 1907, la distribución de películas en Rusia se encontraba bajo el control extranjero. Los cortos de Pathé y Gaumont, mostrados de forma itinerante,

atraían al público de ciudades y pueblos. Pero también sucedía lo opuesto, imágenes de Rusia eran mostradas en la Europa occidental. Bajo el título de Rusia pintoresca se exportaba el “exotismo” ruso a las salas de París y Londres. En ese momento el tema se limitaba a la grabación de anécdotas de la vida cotidiana o asuntos que pudieran interesar al público como fueron la muerte de la Reina Victoria, el caso Dreyfus, la coronación del Zar Nicolás II o la guerra hispano-americana.

Debido al gran éxito alcanzado, Pathé y Gaumont deciden establecer filiales en Rusia entre 1907 y 1909 para producir *in situ* aquellos filmes exóticos tan apreciados fuera como dentro de Rusia. Gaumont puso en marcha un proyecto de adaptación del *Boris Godunov* de Pushkin, pero solamente se filmaron 285 metros directamente de una representación teatral. Pathé por su parte realizó un film de 136 metros titulado *Los cosacos del Don* (1907) (Casanovas i Bohigas 1993). A pesar de las pretensiones literarias y artísticas de este primer período la reproducción se limitaba a proyectar una serie de cuadros vivos extraídos de episodios escogidos arbitrariamente de las obras de autores como Tolstói, Lermontov, Pushkin, etc. e interpretados por actores de segunda categoría con una cámara fija.

En 1927 se cumplían 10 años desde la llegada de los Soviets al poder por lo que se realiza un balance de los logros cinematográficos con la conclusión de que se había llegado al nivel económico de 1913 aunque no se había logrado difundir el cine más allá de las principales ciudades de la Unión Soviética. Para conmemorar este Xº aniversario se producen filmes tales como *Octubre* (1928) de Eisenstein, *El undécimo año* (1928) de Vertov, *La caída de los Romanov* (1927) de Esfir Shub y el *Fin de San Petersburgo* (1927) de Pudovkin, los cuales no gozaron de gran éxito con el público. Sovkino¹¹ recibió duras críticas en 1928 durante la primera conferencia sobre cine organizada por el Partido. Se le reprochaba anteponer los beneficios económicos a los intereses de los trabajadores. Como medida disciplinaria se exigió su total reorganización. En 1930 fue reemplazada una vez más por un organismo centralizado y pasó a llamarse Soyuzkino.¹²

¹¹ *Sovkino* es el acrónimo del Comité Estatal de Cine Soviético (Gosudarstveni Komitet Sovietskovo Kino).

¹² *Soyuzkino* es el acrónimo del Comité Estatal de Cine de la URSS (Gosudarstveni Komitet po Kinematografi SSR).

3.3.1.2. Aspectos ideológicos

Los años de 1914 y 1915 fueron de máxima producción cinematográfica. El estallido de la Gran Guerra logró impulsar la exaltación patriótica y anti-alemana con la ayuda del cine. Pero con el transcurrir del tiempo la guerra se fue convirtiendo en un absurdo por el que se pagaba un precio muy alto. Las películas sobre temas bélicos empezaron en ese momento a despertar más un sentimiento de repudio que de espíritu combativo.

La llegada de la Revolución en octubre de 1917 y luego la guerra civil desencadenaron un período de gran devastación, hambruna para la población y exilio para los cineastas de la época. En esta etapa se constituyen los comités de cine encargados de orientar y administrar la producción cinematográfica. Se contaba con 30 productoras privadas con un capital de 12 millones de rublos, las cuales suministraban el 70% del material requerido por los dos mil y poco cinematógrafos en funcionamiento (Caparrós 1997:204). Los exhibidores y distribuidores privados se declararon contra las expropiaciones del gobierno, acapararon las pocas cintas vírgenes aún existentes, desmontaron y trasladaron los equipos a Yalta en el sur del país en un intento por resistir un cambio que no estaban dispuestos a asimilar. Una sola productora gubernamental había sido creada para combatir a las privadas y se dedicaba a rodar una serie de filmes documentales.

Lenin, el líder de la Revolución de Octubre comprendió rápidamente el potencial del cine como medio de propaganda política, pero sin olvidarse de la necesidad de entretener a las masas. Cabe destacar su propuesta de equilibrio entre la propaganda y el entretenimiento que llegó a conocerse como la ‘proporción de Lenin’¹³. En línea con esta propuesta Lenin había nombrado a Lunacharski como Ministro de Educación y encargado del Narkompros (Comité de Educación para la Instrucción). En 1918 este ministerio establece el Kinopodotdel (Subcomité de cinematografía) dirigido por Nadezhda Krupskaja, la mujer de Lenin. Como medida para combatir la desorganización reinante en su ministerio, Lunacharski presenta a los 150 días de la Revolución el primer decreto legislativo con el cual condena la ocultación de material e

¹³ Ver “Marxists Internet Archive” en <http://www.marxists.org/archive/lenin/works/1922/jan/17.htm>

intenta iniciar un inventario de las cintas positiva y negativa, reflectores, cables eléctricos, cámaras filmadoras, proyectores, decorados, etc.

El gobierno nacionaliza la industria cinematográfica por decreto el 22 de agosto de 1919 en respuesta a la oposición de la industria privada. Además, existía la necesidad de lograr los proyectos educativos y adelantar la tesis según la cual la colectividad se presentaba en oposición al individualismo de la cultura burguesa. Un paso importante tomado por el Comité de Educación fue el aprobar un proyecto para la construcción de la Escuela estatal de Arte Cinematográfico sólo cinco días después de la nacionalización de la industria cinematográfica.

El número de obras literarias llevadas a la pantalla a principios de 1916 se elevaba a 250 según *Toute la cinématographie* (Ianguirov 2005). Dicha cantidad no responde únicamente al desinteresado intento de los productores de ayudar en la educación popular sino también debido a las limitaciones impuestas por la censura, la cual reglamentaba fuertemente el entretenimiento y los espectáculos populares. Nicolás Driesen, quien fuera el primer historiador de la censura rusa explica:

“L’histoire de la censure russe est dans une certaine mesure celle de la société russe. L’évolution de la pensée sociale russe, ses états d’âme complexes, ses peines et ses joies dépendaient toujours de l’œil vigilant de la censure et c’était elle qui dirigeait l’évolution”. (Ibid :19)

3.3.1.3. Aspectos artísticos

En los años que precedieron a la revolución ya existían en Rusia vanguardias artísticas y literarias que sirvieron de soporte a las futuras corrientes cinematográficas. La mayoría de los integrantes de estas corrientes literarias y artísticas simpatizaban con los bolcheviques, lo que en un principio dio impulso a las mismas. Las fuerzas políticas y los movimientos artísticos se unieron con el objetivo de construir un nuevo país en defensa del poder soviético.

La Revolución fue un acontecimiento que logró fomentar la experimentación en todas las ramas de las artes. El inicio de dicha experimentación data de los futuristas rusos los cuales ya en 1912 habían adoptado un enfoque innovador en el análisis del lenguaje. Este enfoque se vería reflejado en el constructivismo posrevolucionario que

proponía un nuevo orden en el cual el arte, la ciencia y la tecnología, por medio de los trabajadores, artistas e intelectuales producirían una nueva visión de la sociedad.

El cine en sus inicios no gozaba de sofisticados avances tecnológicos ni de formas artísticas que pudiesen reproducir en la pantalla historias que a su vez compitieran con los escenarios teatrales por lo que los productores estaban obligados a importar las formas, los procesos y los actores de los teatros populares.

La relación entre el cine y la literatura en Rusia estuvo muy ligada durante los años 1910; las adaptaciones cinematográficas a partir de obras literarias se habían vuelto muy populares entre el público ruso. Gracias a dichas producciones se abrieron las puertas a un gran número de autores desde Pushkin a Gorki hasta la autora feminista Anastasia Verbitskaya. Los encargados de realizar las adaptaciones cinematográficas habían tenido experiencia en el teatro por lo que recurrir a los clásicos de la literatura se percibía como una solución a la crisis del teatro dramático. En realidad sus creaciones cinematográficas acogían los convencionalismos habituales como el reemplazar lo psicológico por silencios elocuentes con un cine que buscaba expresar los estados de ánimo.

Las obras de Tolstoi ocuparon un lugar muy especial entre las adaptaciones cinematográficas de la época. Durante los años 1910 se adaptaron para el cine aproximadamente 30 obras del escritor lo que logró consolidar su popularidad muy por delante de otros célebres autores. En 1915 a raíz de la ola de patriotismo en Rusia suscitada por el inicio de la I Guerra Mundial *Guerra y Paz* es objeto de tres adaptaciones cinematográficas diferentes.

Las adaptaciones cinematográficas de Tolstoi lograron un éxito comercial y también lograron estimular la investigación dentro del campo cinematográfico ya que los cineastas se esforzaban en plasmar en la pantalla la sagacidad psicológica de la prosa del escritor. Según el crítico André Levinson (Ianguirov 2005) el cine ruso había logrado expresar un estilo inimitable del drama psicológico:

“La création russe était absorbée par les états d’âme, la vibration de l’atmosphère au tour de silhouettes immobiles. Le contraste des taches noires

et blanches, les procédés de clair-obscur assuraient mieux l'expressivité que les rares gestes de personnages.”(Op. cit: 27)

Entre los años 1909 y 1919 se realiza la adaptación cinematográfica de 27 obras de Tolstói. En Rusia la obra tardía del escritor es la de más éxito por su mensaje social y religioso, mientras que fuera de Rusia, las obras más conocidas son llevadas a la pantalla. Entre los años 1912 y 1918 se realizan además de la *Resurrección* (1909) de Griffith tres adaptaciones más en Estados Unidos, en Japón Kiyomatsu Hosoyama finaliza *Katiushka* en 1914 y el italiano Caserini lleva a cabo lo propio en 1917. *Ana Karenina* es adaptada en Estados Unidos en 1915, en Italia en 1917 y en Hungría en 1918. *El cadáver vivo* se realiza en Estados Unidos en 1916 y 1919, en Alemania en 1913 y dos otras ven la luz en 1918. *La sonata de Kreutzer* se realiza en Estados Unidos en 1915.

3.3.2. El cine estalinista

3.3.2.1. Aspectos históricos

El período conocido en la URSS como de revolución cultural de 1928-1932 (el primer Plan Quinquenal) estuvo caracterizado por una fuerte corriente de tradicionalismo en nombre de la cultura del proletariado. Esto suscitó un completo rechazo a todo lo percibido como influencia burguesa lo que hizo mucho más difícil el trabajo de los directores quienes debían crear películas que fueran políticamente correctas. El gobierno soviético buscó reforzar la distribución de filmes por toda Rusia con el objetivo de mostrar la lucha heroica de los trabajadores por la causa revolucionaria. La nacionalización de la industria en sus inicios fue desastrosa. La estabilidad se alcanzó sólo en 1922 cuando Goskino se establece como una empresa centralizada.

En 1934 se reorganiza nuevamente Soyuzkino bajo la dirección del Consejo de Comisarios y se bautiza con las siglas GUKF. Durante este período se establece el sistema de estudios Mosfilm en Moscú y Lenfilm en Leningrado; igualmente se crearon los estudios dedicados a los documentales y a los filmes para niños, los cuales lograron sobrevivir hasta la década de los ochenta. La producción, distribución y financiación de la industria cinematográfica se encontraba centralizada bajo la dirección del estado

soviético. Las compañías de televisión también participaban en la producción de filmes y en ocasiones rodaban en sus propios estudios. Las distribuidoras estatales enviaban las películas para su exhibición a las salas de cine estatales. Un comité especialmente nombrado por el estado se encargaba de escoger las películas y los festivales internacionales donde éstas participaban.

Los calificativos “crepúsculo”, “congelación” y “muerte del cine” son usualmente utilizados para describir la producción cinematográfica soviética desde la II Guerra Mundial hasta la muerte de Stalin. Los soviéticos califican este periodo como “epokha malokartinia” (época de baja producción cinematográfica) ya que el país producía menos de 20 películas por año.

3.3.2.2 Aspectos ideológicos

Tras la muerte de Lenin y la llegada de Stalin al poder en 1924 se refuerza la propaganda soviética. Los filmes de esta época debían ser de fácil comprensión por parte del público por lo que el argumento era bastante sencillo con la clara oposición entre el bien (los héroes) y el mal (los villanos). Las comedias musicales fueron muy populares tanto con el público como con las autoridades. Estos filmes brindaban entretenimiento a las masas en las recién creadas granjas colectivas y en las ciudades industrializadas ya que promovían el sacrificio por el bien de un futuro común.

Los años 1945-1953 se asocian con el triunfo absoluto de la censura, propaganda política y control ejercido por el Partido Comunista sobre la producción artística.¹⁴ Dos películas muy célebres sirven para ejemplificar estos años: la primera es *Iván el Terrible* (1946) dirigida por Serguei Eisenstein, la cual fue prohibida por el Comité Central del Partido. La misma retrata la coronación de Iván IV como prelude a la violenta conquista del poder. La segunda película es *La caída de Berlín* (1949) de Mijail Chiaureli aplaudida por el Partido donde se muestra a un Stalin vestido de blanco recibido y homenajeado por el pueblo al liderar el triunfo de la URSS sobre la Alemania

¹⁴ Ver Natacha Laurent (2000) para un estudio de la evolución en las formas de control ejercida por el Partido sobre la producción cinematográfica de 1945-1953.

nazi. Una y otra sirven de referentes a la campaña ideológica lanzada por el Partido Comunista en el verano del 1946 contra la *intelligentsia*¹⁵.

3.3.2.3. Aspectos artísticos

Cabe señalar la importancia que tuvo la concepción soviética del arte –el realismo socialista- que empezó a despuntar en la URSS después de la muerte de Lenin en 1924. Su principal objetivo era el de incorporar la obra de arte en el día a día de los hombres. Toda obra artística, incluyendo las películas, debía tener una utilidad revolucionaria por encima de todo lo demás. Este enfoque ponía fin al aislamiento del artista con respecto a la sociedad o público. Como la obra de arte formaba parte de la vida misma, el espectador tenía la oportunidad de conocer la verdad directamente sin presunciones o complicadas reflexiones estéticas.

Andrei Zhdanov, representante de Stalin ante el I Congreso de Escritores Soviéticos de la URSS celebrado en 1934 y encargado de dirigir la cultura de su país durante los siguientes 14 años, definió el realismo socialista:

El realismo socialista (...) significa el conocimiento de la vida para poderlo pintar con veracidad en las obras de arte: no para pintarla marchita al estilo académico ni simplemente como una realidad objetiva, sino con la realidad de su evolución revolucionaria. La veracidad y la concreción histórica de una obra de arte debe conjugarse con el remodelamiento ideológico y la educación del pueblo trabajador en el espíritu del socialismo” (Kurtz-Muñoz 1991:180)

Las adaptaciones cinematográficas de la literatura europea del siglo XIX durante los años de Stalin son una muestra de cómo la imagen en la relación entre el cine y la literatura autentifica la palabra. Una de estas producciones llevó a la pantalla las novelas de Dickens dando autenticidad a la crítica ideológica contra la sociedad capitalista británica. En realidad el canon cinematográfico quedó reducido a la adaptación de aquellos clásicos de la literatura que pudieran reforzar las injusticias sociales. Las adaptaciones de *Tom Sawyer* y *Huckleberry Finn*, por ejemplo, tenían como objetivo

¹⁵ “La *intelligentsia* rusa es una actitud espiritual y social formada por un colectivo de idealistas dispuestos a sacrificarse por sus ideales”. (Casanovas 1986: 19)

enfaticar las duras condiciones económicas, el racismo y el ambiente de pobreza en el que tenían lugar las aventuras de los protagonistas.

3.3.3. El cine del deshielo a la perestroika

El “deshielo”¹⁶ ha pasado a conocerse como un período distendido en la vida política de Rusia, el cual se inicia con la muerte de Stalin (1953). En este periodo se permite cierta libertad en los medios de comunicación y las artes. Sin embargo, los años 70 son testigo de deportaciones, exilio y arrestos domiciliarios. Los disidentes y los ciudadanos en general se resignan a la situación de opresión que ejercen las autoridades en su lucha por eliminar cualquier oposición al *status quo* del país.

Ese ambiente de desesperanza se ve reflejado en las películas de la época. La temática gira en torno a la elección entre la protesta enérgica o la resignación pasiva a la situación. Los productores recurren a largos viajes espirituales de los protagonistas y a referencias de la aceptación del sufrimiento tan arraigado en la fe ortodoxa. Otros sienten verdadero miedo de realizar películas que pudieran provocar de alguna manera el descontento del Comité Central o del Secretario General del Partido. Como caso concreto podemos mencionar a Kira Muratova, quien fuera acusada de hacer cine burgués, lo que significaba llevar a la pantalla las preocupaciones de la gente insignificante. Sus películas fueron prohibidas hasta la revisión de los años 80.

El debate se centra en la promoción de un cine comercial o de *auteur*, pero no se refleja en cambios a nivel administrativo o gerencial. Se logra desarrollar un sistema semiautónomo del presupuesto bajo la dirección de Nikolai Sizov en Mosfilm, lo que estimuló la oferta y demanda del cine de autor. La industria cinematográfica fue rentable en los años 60 y hasta mediados de los 70, sin necesidad de recurrir al presupuesto estatal. Sin embargo, el número de salas y espectadores bajó notablemente, debido principalmente a la aparición de la televisión. Gosteleradio rivalizó con el cine no sólo en términos comerciales sino también en la producción de material. Sus series policíacas, de espionaje y basadas en la II Guerra Mundial gozaron de mucha

¹⁶ El término fue utilizado por Ilya Ehrenburg en su novela *El deshielo (Otepel)* en 1954.

popularidad. Las masas populares eran el público meta tanto para los productores de la televisión como del cine con el objetivo de cubrir gastos de la inversión estatal.

El principal logro de la era soviética fue la centralización de la industria cinematográfica: Mosfilm, Lenfilm y los estudios Gorki; el monopolio de la distribución, Goskino, la escuela de cine VGIK, y las grandes salas de cine con capacidad hasta para 800 espectadores en una sola sesión.

Los cambios políticos acontecidos en la ex-URSS al derrumbarse el comunismo han logrado transformar el negocio cinematográfico al pasar de propiedad estatal a la privada entre grandes dificultades de adaptación. Las reformas realizadas a partir de 1990 incluyen la abolición de la censura, liberación de material requisado por el estado, reformas al festival de Moscú y cambios en la financiación. Se ha adoptado la descentralización por lo que las decisiones sobre el cine son tomadas automáticamente en cada república. Moscú se encarga únicamente de las relaciones internacionales y la organización de su festival de cine.

Cabe destacar la creación de empresas conjuntas con España, EEUU, Finlandia, Francia e India para fomentar no sólo las coproducciones sino también la exhibición recíproca de las películas de cada país. En el caso español, el empresario Enrique González Macho con ayuda del ministerio de Cultura ha alquilado un local para la proyección de cine español en Moscú (*El País*, 20-11-1990).

La *perestroika* fue un catalizador, y no la principal causa del declive y posterior colapso de la industria cinematográfica. Ya en 1985 importantes figuras de la industria mostraban preocupación por el descenso de la audiencia. A pesar de que el nivel de producción de películas se había mantenido en unos 142 filmes en 1986, los espectadores habían bajado la asistencia a 13,9 veces por año hasta llegar a 10-12 veces anuales en 1987-88. En el plano internacional la *perestroika* logró que la Unión Soviética pareciera más accesible y como recuerda un miembro de la Asociación de Amistad España-URSS era necesario mezclar la política con cultura, con Pushkin, con Tolstói, con Dostoievski para que fuera mejor aceptada la política exterior soviética.

“En los ochenta, en los años 86-87, empezó a cambiar. Era mucho más interesante trabajar, porque la Unión Soviética era más y más aceptada. Si,

por la sociedad española, que generalmente simpatizaba al pueblo ruso”
(Garrido 2009:282).

3.3.3.1. Aspectos ideológicos

El cine al igual que otras formas artísticas luego de haber estado bajo estrictas formas de control y censura muestra un rechazo total a la idealización de la vida en la URSS. El cine por su particular capacidad de simular la realidad con sus imágenes y por la relación especial entre el espectador y el filme se convierte en el medio por excelencia para rescatar la memoria histórica. Por este motivo las producciones más emblemáticas fueron aquellas películas basadas en la literatura soviética: *Kak zakalialas stal/Como se forjó el acero* (1942) de Nikolai Ostrovski, *Sorok pervi/El cuarenta y uno* (1956) de Boris Lavrenev y *Tiji Don/El Don apacible* (1931) de Mijail Sholójov.

Las adaptaciones literarias siempre eran una salida menos conflictiva, ya que sus guiones no necesitaban obtener aprobación para su producción. Se siguió el modelo implantado por Nikita Mijailkov, es decir, remontarse a la época pre-revolucionaria de una Rusia idílica donde podía darse rienda suelta a los sentimientos en oposición al asfixiante ambiente de los años 70. Las obras emblemáticas de Chéjov, Gorki, Tólstoi, Pushkin y Bulgakov vieron la luz tanto en versiones de época como en versiones contemporáneas de los clásicos.

Pasado este primer período, las producciones se concentran en el conflicto generacional; las interrogantes de la juventud de la posguerra; la necesidad de retomar los ideales de deber y lealtad al comunismo. Las historias que se llevan a la pantalla tienen como protagonistas a los jóvenes universitarios y trabajadores quienes miran el pasado reciente de su país para darle una nueva interpretación al modelo de sociedad soviética. Las películas muestran una constante: el terror como forma de poder. El rechazo a las represalias y deportaciones de Stalin son el inicio de lo que después terminaría con el golpe de estado de 1991.

A partir de la caída del sistema comunista en la Unión Soviética la representación cinematográfica más común que se tiene en occidente es la del refugiado económico o la del corrupto y adinerado mafioso. Por el contrario la identidad rusa percibida por los mismos rusos es la de un pueblo con profundas raíces orientales,

basado en la ocupación vivida durante más de 800 años por los invasores mongoles-tártaros. Esto se ha visto reflejado en el film del director moscovita Nikita Mijalkov, *El barbero de Siberia* (1999), donde se relata la historia de los cadetes de origen noble durante la era pre-revolucionaria rusa. Anterior a esta película está *Urga*, la cual fue conocida en inglés como *Close to Eden* (1991), donde nuevamente Mijalkov se esfuerza en darle a lo ruso una identificación puramente asiática alejándola así de la degeneración de las nuevas tecnologías introducidas por occidente.

En España los ciclos de cine organizados por las diferentes Asociaciones España-URSS en ciudades como Murcia brindaron la oportunidad a los cinéfilos y curiosos ver películas clásicas y más recientes de realizadores soviéticos. Por lo general se aprovechaba el material disponible en las filmotecas o de la Asociación estatal España-URSS y de la distribuidora Altafilms. Durante la celebración de la V semana cultural de la URSS en Murcia en 1989 se visionaron películas de la perestroika: *Cartas de un hombre muerto* (1986), de Konstantin Lopushanski, cuyo tema trata sobre el rechazo a la carrera armamentística; *La pequeña Vera* (1988), un retrato muy real sobre la juventud soviética; *La felicidad de Assia*, película de Andrei Konchalovski prohibida en la ex-URSS hasta el período de la perestroika. En el repertorio de *Las semanas de cine rural de Asturias* se incluía cine soviético, que comprendía principalmente cortos, documentales de diversos temas en versión original o doblada (Garrido 2009).

3.3.3.2. Aspectos artísticos

El cine de autor con su temática y lenguaje poético se encontraba lejos de ser comprendido por las masas, lo que se reflejó en las bajas recaudaciones de taquilla. Su simbolismo característico podía dar pie a interpretaciones subversivas. Los productores eran criticados por sus posturas incompatibles con la ética comunista. Se les acusaba de querer convertirse en predicadores ideológicos. Gracias a la presión internacional, películas como *Andrei Rublev* de Takovsky eran exhibidas internacionalmente, mientras las salas domésticas tuvieron que esperar años antes de poder mostrarlas.

Cabe destacar el contraste entre el presupuesto asignado a la producción y los géneros cinematográficos que gozaron de éxito en taquilla en los años 70. La audiencia reclamaba melodramas, los cuales eran denegados por la agenda política estatal.

Podemos mencionar por ejemplo, *Moscú no cree en lágrimas* (1985), película galardonada con un Óscar y vista por 85 millones de espectadores. El público se identificó con el personaje principal y la moraleja: un hombre puede labrarse su futuro aún en las circunstancias más adversas.

A medida que el país entraba en la era posBreznev se iba configurando un cine entretenido por un lado y artístico por otro. Surgía una nueva generación de productores que se beneficiarían con las políticas de la perestroika. A nivel internacional, la producción cinematográfica soviética vivía un momento sin precedentes en el período de 1986-1988. *Mi amigo Ivan Lapshin* (*Moi drug Ivan Lapshin*, Lenfilm 1984) de German obtuvo el Leopardo de Bronce en Locarno en 1986; *Tema* (*Tema*, Mosfilm 1979) de Panfilov el Oso de Oro de Berlín en 1987; Nana Djordjadze recibió el Camera d'Or en Cannes 1987 por *Mi abuelo inglés* (*Moi angliskii dedushka*, Estudio Gruzia Film, 1987); *El arrepentimiento* (*Pokaianie*, Estudio Gruzia Film, finalizada en 1984, exhibida en 1986) de Tengiz Abulaze el Premio del Jurado en Cannes 1987.

3.4. Recapitulación

El cine de la ex-URSS durante los años previos a la Perestroika mostraba principalmente la vida socialista en oposición a la capitalista de los Estados Unidos. La imagen del héroe individualista era contrastada con la del colectivo. Por el bien común se realizaban todo tipo de sacrificios personales y hazañas. Este cine recreaba la vida de personajes “típicos” como el trabajador y la *koljoznitsa* (la trabajadora de la granja colectiva), el revolucionario, el héroe de las diferentes profesiones como el minero, el burócrata, el mejor trabajador de la industria, el pionero siempre enfrentados a un destino difícil.

En las principales ciudades los espectadores rusos tenían la oportunidad de asistir a las salas de cine donde se mostraba cine extranjero, principalmente de E.E.U.U. en versión subtitulada la mayoría de las veces. Los espectadores eran expuestos a un modo de vida un tanto simplista, la lucha del bien contra el mal. Siguiendo esta línea de la lucha del bien contra el mal podemos mencionar los siguientes personajes, convertidos en clásicos: el capitalista, el cowboy, el héroe romántico, el detective privado y el presidente de los Estados Unidos.

La figura del hombre capitalista era recreada como la del causante de las desventajas sociales de la América del siglo XX. Este enfoque encontró ciertamente gran aceptación entre el público de la era soviética, influenciado en gran medida por la propaganda socialista. Los siguientes personajes manifiestan gran parecido en sus motivaciones y actuaciones. El cowboy, cuya principal característica es la de un ángel de la guarda capaz de intervenir en cualquier situación. Su ayuda puede no ser comprendida y en ocasiones esta incompreensión derivaba en una gran soledad pero lo principal es que había logrado cumplir con su deber moral. Es precisamente por esta razón que su presencia era tan necesaria. En general, la cinematografía de Hollywood se concentra en el logro de los sueños, por ende la felicidad, una mejor vida, mayor justicia social y un futuro excepcional.

El héroe de las películas románticas poseía gran atractivo físico y lograba conquistar a la chica después de superar obstáculos de todo tipo. Otro personaje que actúa en solitario y muy parecido al cowboy es el detective privado, quien con su sagacidad logra descubrir los verdaderos asesinos, ladrones o delincuentes en su lucha por la justicia. El policía destaca como el héroe tomado de la vida real, quien empuña un arma para hacer cumplir la ley. Le siguen en importancia los héroes sacados de los dibujos animados como superman, batman, etc. Hasta llegar al héroe capaz de salvar a los EEUU, se trata del presidente de ese país, quien en capacidad de líder del gobierno arriesga su propia vida para salvaguardar la nación logrando triunfar contra el terrorismo. Estas películas manifiestan la postura de los ciudadanos, la confianza depositada en su gobierno y constitución. En oposición al heroísmo encontramos personajes también “típicos” como el corrupto, el narcotraficante y el terrorista.

Con la consolidación del estado soviético el cine llegaría a estar bajo rígidos controles con lo que muchas películas fueron recortadas, remontadas y hasta prohibidas.

3.5. Aproximación al sistema fílmico español

3.5.1. Aspectos históricos

En esta sección se busca identificar a grandes rasgos los hábitos sociales, modos culturales y tradiciones de los españoles y su contacto con el cine desde principios del siglo XX hasta antes de estallar la Guerra Civil.

El cine en sus inicios contó con detractores quienes lo consideraban como algo no digno de llamarse arte. Pérez-Bowie (1996) nos describe la situación española según los escritos publicados en la prensa y revistas por autores conocidos. El nuevo artilugio llegó a convertirse en el centro de un amplio debate y sirvió de inspiración a poetas, cantautores y novelistas.

Durante muchos años se ha aceptado el 14 de mayo de 1896 como fecha inaugural de las sesiones cinematográficas en Madrid. Sin embargo Pérez Perucha (1992) se refiere a las proyecciones llevadas a cabo desde el 11 de mayo en el Circo Parish. A partir de entonces se mantuvo como espectáculo ambulante por el territorio español durante varios años hasta 1905 cuando se empiezan a proyectar películas en locales fijos de las grandes ciudades como complemento a los espectáculos teatrales y de variedades. La asistencia era distinguida, debido principalmente al precio de la entrada para el teatro. *La Época*, el diario exclusivo de las clases altas conservadoras, da cuenta de ello con una publicidad regular.

Cuando el cine logra paulatinamente establecerse en locales para su uso exclusivo acuden gentes de todas las clases sociales, aunque sin llegar a mezclarse unos con otros. Las películas lograron penetrar aquellas zonas donde el ocio era el resultado de la organización industrial: el trabajador desligado del mundo agrario del que procedía originalmente buscaba cómo llenar el descanso semanal obligado. Se había pasado del trabajo temporal al semanal en las grandes ciudades españolas. Además el cine se sumó a la oferta de las novedades que podían atraer a los viajeros y transeúntes de Madrid por su fácil acceso. Los locales se encontraban en los alrededores de la Puerta del Sol. Su ubicación se corresponde con la de los sectores comerciales más populares de la ciudad. Por ejemplo, la superficie comprendida entre los puntos que marcan la Puerta del Sol, calle de Atocha y la Puerta de Toledo, sus proximidades y a lo largo de la Gran Vía. Los

núcleos residenciales incluyen el populoso barrio Cuatro Caminos, Moncloa y las proximidades de El Retiro. En Madrid y Barcelona el cine va llenando poco a poco los locales dejados por las formas de entretenimiento burgués al ser suprimidas debido a la crisis en el sector.

Cabe destacar que en el cine existían características diferenciadoras entre las grandes salas de exhibición y aquellas menos sofisticadas de las barriadas; los precios en los diferentes locales destacaban una variedad de servicios, la comodidad ofrecida y la atención dispensada por los empleados. Las horas y días de las sesiones más exclusivas se reservaban para los festivos y vísperas. El abaratamiento del precio de la entrada de dos pesetas hasta llegar a veinticinco céntimos en el salón de *El Herald* ayudó a promover su popularización. Se observa la necesidad de ampliar el número de asistentes para salvaguardar el naciente negocio. Para lograr la aceptación del cine por parte del público como opción de ocio había que ofrecer la renovación frecuente del programa con una amplia colección de cintas nuevas utilizando un proyector en buen estado técnico.

Los niños gozaban de una programación especial para ellos los domingos por la mañana. El público de las clases populares gustaba asistir a las sesiones habituales de las tardes. Los jóvenes empezaron a decantarse por el cine alejándose del entretenimiento burgués, -el teatro, la zarzuela o las variedades-, por considerarlos anacronismos llamados a desaparecer como otros tantos símbolos de un tiempo ya pasado.

“Las minorías cultas empezaron a reaccionar negativamente hacia el cine cuando éste creció en popularidad llegando a convertirse en rival del teatro”
(Pérez-Bowie 1996:29).

Las clases populares, que con el tiempo se convertirían por su número en mayoría, no podían sentirse atraídas por el entretenimiento favorito de las clases más elevadas debido al precio y por la formación cultural previa que exigía su disfrute. Una oferta que tuvo éxito fue la proyección de corridas de toros al atraer a los aficionados y gentes de todas las clases sociales. La gran ventaja era que se conocía de antemano la calidad de estas proyecciones por la prensa, principalmente, lo que aseguraba el éxito. A pesar de que surgen otras formas de entretenimiento como el fútbol, las mujeres y los niños quedaban libres para disponer de su tiempo de ocio ya que el ámbito en que se

desarrollaban los partidos era incómodo, casi siempre había que estar de pie y el público era mayoritariamente masculino.

Desde 1920 hasta 1935 las salas se multiplican sobre los ejes fundamentales antes mencionados. La treintena de salas doblan en número a 62. Son los años dorados del cine mudo y el nacimiento y asentamiento del sonoro. Ya están definidos los palacios de cine y los cines de barriada. El triunfo del cine era ya una realidad indiscutible (Montero y Paz 2002). Una situación muy diferente se vivía en las zonas rurales donde no existía una continuidad en las proyecciones excepto durante los días estivales al aire libre o durante los períodos de ferias cuando apenas podía hablarse de espectadores regulares.

3.5.2. Aspectos ideológicos

Los argumentos de las películas llenaban las expectativas de los espectadores quienes por un monto accesible –entre 25 los días de diario y 50 céntimos los días de fiesta– disfrutaban con comedias de risa o aventuras. Esto cambió a partir de los años diez cuando se decide darle la tarea educativo-cultural al cine. La prensa y las recién creadas revistas especializadas dan cuenta de ello. Se pretendía desviar el objetivo principal del cine de mero entretenimiento hacia uno de carácter cultural o espiritual.

La pantalla cinematográfica es una ventana que se abre al mundo. No hay más que asomarse a ella para recorrer los más remotos países, contemplar las gentes más variadas, conocer los usos más diversos...De ahí la enorme capacidad cultural del cine, tanto más en un país, donde como en el nuestro, la gente no suele gustar de lecturas y sólo aprende lo que le entra por los ojos (...)

Esto nos lleva (...) a encarecer el interés con que deben acogerse y alentarse cuantos intentos tiendan a hacer del cine un instrumento, al tiempo que de deleite, de enseñanza. No hemos de oponernos, ni mucho menos, a las películas de puro divertimento (...) pero convendría entreverarlas de otras cintas donde, sin detrimento de la amenidad –factor del que el buen pedagogo no puede prescindir nunca- se aprendiese concretamente alguna cosa (...)

Ni siquiera se puede alegar que ello vendrá en perjuicio del gusto por la lectura y del cultivo de las más puras zonas del espíritu. El arte del buen pedagogo consiste principalmente en hacer que el que aprenda algo quede con apetencia de aprender más. Y el cine no saciará, ni siquiera satisfará nunca al hambriento de ciencia; pero puede ser un estimulante maravilloso para los desganados (Pelaz y Rueda 2002:27).

Podemos incluir en este apartado el interés de diversas embajadas en dar a conocer sus respectivos países. No se trataba de reportajes o documentales de viajes como los conocemos hoy en día pero demuestra el grado de aceptación que el cine iba ganando en las diferentes esferas sociales (Montero y Paz 2002). Los 50 principales monumentos del mundo interesaron por la novedad y belleza artística. Se había empezado a conocer Australia, Inglaterra, Escocia, San Petersburgo o la actualidad informativa de la ascensión del Mont Blanc, las revistas militares en Berlín junto a imágenes de Bismark y Guillermo II (Montero y Cabeza 2005).

Por un lado vemos que se hacían esfuerzos por darle una tarea educativa al cine y por el otro se levantaba la alarma por la posible influencia cultural o moral que pudiera tener especialmente en los espectadores más vulnerables, el público infantil. Se pensaba que se encontraban en peligro las formas tradicionales españolas y que las películas de alguna manera podían avivar la delincuencia y contaminar la cultura nacional con extranjerismos. Montero y Paz (2002: 95) dan cuenta del artículo “La guerra y el cine” aparecido en *El Socialista*, 27.XI.1928: “¿Dónde están las Ligas por la defensa de la moral pública, que no se enteran de la desmoralización que procede de la propaganda de la guerra en el cinema? ¿Es moral y educativo enseñar a los niños el manejo de las armas y cómo los hombres que deben amarse se matan y se destrozan? ¿Es moral y educativo exaltar las pasiones por odios de muerte y destrucción?”.

Las mujeres fueron paulatinamente convirtiéndose en habituales del cine. Las páginas de la prensa dan cuenta de los inicios de la publicidad dirigida a un reducido grupo de mujeres perteneciente a las clases medias y altas urbanas con el objetivo de crear lo que hoy se conoce como fidelización. Los reportajes, entrevistas o fotografías eran facilitados por las empresas distribuidoras, las cuales alimentaban principalmente la admiración popular por la vida de las actrices y actores favoritos. *El Cine* (1913) daba

noticia de los estrenos para un público no demasiado exigente. Las actrices lucían en la pantalla la moda que luego sería imitada por las espectadoras. Los romances, viajes por Europa y paso por España, las peleas e incidentes en que estuvieran implicados grandes actores y actrices de Hollywood también hacían noticia en la sección de cine de la prensa. Aunque la prensa diaria tardaría un poco en incluir una sección dedicada a la crítica cinematográfica, Alfonso Reyes publicaba sus comentarios en 1913 en la revista *España* y luego en el diario *El Imparcial* (Pérez-Bowie 1996).

Años más tarde, María de Lloria se dirige a las mujeres socialistas en un único artículo donde muestra su descontento con la adherencia de las mujeres a un ocio fútil. “Impresiones de Cine. Las buenas películas” en *El Socialista*, 9.IV.1929:

“Voy pocas veces al cine; sobre que mis ocupaciones no me lo permiten, estoy cansada del eterno argumento de las cintas americanas (...) pero con todo, no emana de las producciones en general un interés potente que nos induzca a prevaricar, trocando por las atracciones de la pantalla nuestro trabajo honesto y remunerador”(Montero y Paz 2002:123).

Podemos deducir que el posicionamiento en pro o contra del cine viene marcado por intereses económicos, educativos y de ocio que se intenta llenar con una programación variada, que incluye como veremos a continuación propuestas cinematográficas provenientes de países como EEUU y la ex-URSS.

4. Aproximación al trasvase del cine ruso al sistema fílmico español

Con la finalidad de ofrecer una visión de lo que ocurre cuando el cine ruso realiza un trasvase hacia el sistema fílmico español dentro de un contexto pragmático y cultural específico como fue el periodo de la Guerra Civil, nos hemos propuesto dar un repaso a su evolución histórica.

Aunque los soviéticos no hayan inventado el cine cabe destacar su gran interés en utilizarlo con fines propagandísticos. En los años posteriores a la Revolución pusieron un gran empeño en llevar las películas por todo el territorio nacional. Prueba de ello fueron los *agitki*, filmes cortos educativos realizados con el objetivo de agitar o entusiasmar a la población en la construcción de un nuevo orden mundial. El gran cineasta Eisenstein puso su arte al servicio de los fines propagandísticos de la época en su gran clásico *El acorazado Potiomkin* (1925). Sin embargo, este cine apenas cruzaba las fronteras de la URSS debido principalmente a que reflejaban la realidad de ese país. Lo mismo sucedía con los filmes extranjeros en Rusia, los espectadores soviéticos no recibían información de fuera. Moscú modifica esta situación con la guerra civil española que se convertiría en la fuente de imágenes y la zona republicana en un mercado cautivo. Se envían los largometrajes con el objetivo de cumplir una función propagandística y comercial.

4.1. La Guerra Civil en versión rusa

Los líderes soviéticos comprendieron muy pronto que el cine podía convertirse en un arma propagandística de sus fines. El género documental se alejaba del mero entretenimiento de las masas para presentar temas didácticos, edificantes e ideológicos. Lenin consideraba que había gran potencial en el montaje de películas con la ayuda de imágenes de archivo.

Cuando se cuenta con un buen reportaje y con una fotografía seria y esclarecedora, no pasa nada si, por atraer al público también se proyecta una película inútil, de un carácter más o menos popular (Kowalsky 2009: 52).

Con el estallido de la guerra civil española en 1936, el Kremlin encargó la cobertura de todos los aspectos de la contienda. Para ello envía a Mijaíl Koltsov e Iliá Ehrenburgh como corresponsales (Koltsov 1963).

El 17 de agosto de 1936 el Comité Central (Kowalsky 2009) aprueba un decreto por el cual se autoriza la partida de los realizadores Roman Karmen y Boris Makaseiev hacia Madrid. Con estas primeras filmaciones se inaugura en España el cine sonoro como propaganda de guerra. Un avance tecnológico importante para la época fue el uso de cámaras compactas cuyo sencillo manejo facilitó la filmación de reportajes y cine documental en los frentes. Karmen y Makaseiev inician el rodaje inmediatamente tras haber cruzado la frontera norte de la zona republicana. Según el diario ruso *Pravda*, el día 4 de septiembre se inicia la muestra de imágenes de la guerra española en algunas salas moscovitas. En el diario *Izvestia* también se escribe sobre un primer reportaje completo de la guerra civil bajo el título *K sobytiian v Ispanii*, (*Sobre los sucesos de España*) que pudo ser visto a partir del 7 de septiembre en algunas ciudades soviéticas (Kowalsky 2009).

Como resultado de los 11 meses de rodaje en España que los realizadores Karmen y Makaseiev llevaron a cabo se pudo mostrar en las pantallas rusas a los protagonistas y los acontecimientos de la guerra española a lo largo de todo el territorio republicano. Este noticiario monográfico fue producido por Soiuzkinokrónika con textos redactados por Mijail Koltsov (1963). Los temas tratados eran diversos, especialmente centrados en las atrocidades cometidas por los fascistas, destacando positivamente las victorias republicanas y los discursos de José Díaz, Pasionaria y Juan Negrín.

Cabe destacar los siguientes documentales que por su título dan cuenta de la intención de reflejar y dar a conocer el complejo clima sociopolítico que se vivía: *Madrid se defiende* (1936), *Madrid en llamas* (1937) con guión de Mijail Koltsov sobre los bombardeos fascistas a Madrid y la serie *Ispaniia* (1937) (Kowalsky 2009). Esta última fue la de mayor difusión y renombre producida por Mosfilm, pero nunca se llegó a estrenar en España. El film comienza con la victoria del Frente Popular en las elecciones de 1936 e incluye imágenes sobre los bombardeos de Madrid, el Quinto Regimiento, la ayuda del buque *Zirianin*, mítines de José Díaz, Gustav Regler y Pasionaria. Especial atención se presta a las Brigadas Internacionales, los combates de

las brigadas de Líster y El Campesino, la intervención italo-alemana, la evacuación de Barcelona y el paso de los republicanos a través de la frontera francesa al final de la guerra. También es preciso destacar los reportajes que dan ejemplo de la solidaridad de los soviéticos hacia el pueblo español: *Estamos con vosotros*, documental rodado en 1936 que además invita a adherirse a la Asociación de Amigos de la Unión Soviética, *Salud España* también realizado por Soiuzkinoekránica donde se narra la visita a la URSS de una delegación obrera española, *En ayuda de los niños y mujeres de la heroica España* (1936) y *Nuevos Amigos* (1937)

Ya en tiempos menos agitados, en 1967 apareció en la URSS una película montada a partir de las imágenes rodadas por los corresponsales Karmen y Makaseiev bajo el título *Grenada, Grenada Moiá*. La dirección estuvo a cargo de Karmen, quien además fue el guionista y locutor y la producción corrió a cargo del Estudio Central de Documentales de Moscú. El producto final muestra una mezcla de las imágenes y fotografías de la Segunda Guerra Mundial y de la Guerra Civil Española.

Los documentales sobre la guerra civil no se limitaron a los acontecimientos bélicos que tanto impacto producirían en la población soviética. También gozaron de mucha popularidad los cortos dedicados a *Los niños de la Guerra* donde se mostraba a los aproximadamente 3,000 niños de Euskadi evacuados hacia la URSS. Lejos del peligro de la guerra estos jóvenes fueron objeto de varios reportajes en la prensa y radio rusas. Las imágenes de los jóvenes estudiando y jugando felices en suelo soviético resultaron una inagotable fuente propagandística para el régimen estalinista.

Otras producciones soviéticas sobre España realizadas entre 1936 y 1938 son: *Niños españoles en la URSS* (1937), *In Defence of Madrid* (1936), *Niños españoles festejan alegremente el XXI aniversario de la Revolución de Octubre* (1938), *Madrid hoy* (1937).

4.2. Cine ruso durante la Guerra Civil

Antes de la guerra, la revista *Arte y cinematografía* publicaba una lista de los salones cinematográficos que había en Madrid. Sus cuentas hablaban de 62 cines abiertos, lo que implica que al menos un 50% de las salas estuvieron funcionando durante los primeros meses de guerra. Ambos bandos se preocuparon de realizar cortos

informativos y de propaganda dejando en un segundo plano los largometrajes de ficción.

El conflicto armado propició el exilio de muchos directores, actores y guionistas lo cual influyó negativamente en el desarrollo de la industria cinematográfica nacional. Las salas sufrieron un desgaste y permanecieron sin renovarse y sin avances técnicos.

El acercamiento de las tropas nacionales en noviembre de 1936 supuso un cierre momentáneo de la industria. De la cartelera del 3 de noviembre de 1936, en la que se proyectaban 43 películas, se pasó bruscamente a una mínima oferta cinematográfica el 10 de noviembre de 1936-sólo 6 proyecciones que eran o bien películas de ficción soviéticas o noticiarios-y el 17 de noviembre de 1936-sólo 9 proyecciones del mismo estilo que las de la semana anterior.

José Cabeza (2005a), en su libro *El descanso del guerrero*, habla de la rusificación de la programación cinematográfica entre los últimos meses de 1936 y los primeros de 1937. La propaganda cinematográfica despertaría el interés de la Unión Soviética y de los comunistas españoles, quienes encontraron en las representaciones diplomáticas en España los canales para la importación y en la Asociación de Amigos de la Unión Soviética (AUS) un medio para la divulgación de las películas soviéticas. La AUS con sede en Madrid dispuso el siguiente programa como parte de las actividades de recibimiento de una delegación obrera a su regreso de la URSS donde habían participado en las fiestas del primero de mayo de 1937.

“Junio 20: conferencia y proyección de películas soviéticas en Torreldones, para la 2 Brigada Mixta y personal del tren blindado.

Junio 23: conferencia y proyección de películas soviéticas al Batallón de Guerra Química en Madrid.

Junio 24: conferencia y proyección de películas soviéticas en el cine Legazpi de Madrid, para la 36 Brigada Mixta.

Junio 27: conferencia y proyección de películas al grupo AUS de la Fábrica de Tabacos de Madrid.

Junio 29: conferencia y proyección de películas en el teatro del pueblo de Arganda (Madrid).

Junio 30: conferencia y proyección de películas en Guadalajara (teatro). Julio 1: cine y conferencia a la 31 Brigada Mixta en el Hotel Victoria (puerto de Navacerrada).

Julio 25: charlas a los empleados y obreros de Industrias Sanitarias con proyecciones de películas”.¹⁷

Los AUS desempeñaron el papel de agitadores y promotores del ejemplo soviético por lo que el sistema de proyección-conferencia fue muy empleado. Además, es importante destacar su contribución como referente dentro de las relaciones culturales de ambos países y su influencia en la sociedad receptora al transmitir una imagen de la Unión Soviética un tanto idílica. También incursionaron en la realización de reportajes como *El Zirianin en Barcelona*, donde se muestra la llegada del buque soviético de ayuda humanitaria al puerto de Barcelona el 14 de octubre de 1936, seguido de los discursos pronunciados por Antónov-Ovséenko, García Oliver y Jaume Miratvilles durante un acto político. Se realizó otro reportaje con motivo del XX Aniversario de la Revolución de Octubre. Incluso se aprovecharon los festejos del 1 al 7 de noviembre de 1937 para declarar el 3 de noviembre día del cine soviético.

“Se encargaron dos películas para celebrar el XX Aniversario, una de ellas debería mostrar los valores artísticos de las tierras y ciudades de España y, una segunda, reflejar los momentos culminantes de la guerra que la República libraba. La Subsecretaría de Propaganda se encargó de la filmación de ambas películas, corriendo ella misma con los gastos y permitiendo que fuera la Comisión (encargada de la organización del homenaje) quien figurase”.

“En primer lugar se dio una conferencia en uno de los cines, retransmitiéndose al resto de los locales. Desde el cine Capitol, Alfonso de Miguel comentó el film *Los marinos de Kronstadt*; un representante de la Alianza Juvenil glosó *Juventud*

¹⁷ II Conferencia Nacional AUS, citado por Miguel Vázquez Liñán (1999), tesis doctoral Propaganda y Política de la Unión Soviética en la Guerra Civil Española (1936-1939), Dpto. de Historia de la Comunicación Social, Universidad Complutense de Madrid, pág. 184.

triunfante, y una representante femenina introdujo la película *Amor y odio*. Estas películas se proyectaron en el Gran Teatro de Valencia y en los cines Doré, Versailles, Mundial y España”.¹⁸

Posteriormente el cine atraviesa su etapa de menos gloria en cuanto al número de salas abiertas del 24 de noviembre al 15 de diciembre de 1936 (4 semanas) cuando sólo abren cinco cines en Madrid. La cartelera se presentaba monocolor, sólo se mostraba cine de ficción soviético –*Los marinos de Kronstandt* (Dzigan-G. Berenko, 1936), *Chapaiev, el guerrillero rojo* (Sergei Vasiliev, 1934) y documentales o reportajes de estilo *¡Pasaremos!* (Fernando G. Mantilla, 1936) o *Nochebuena del miliciano* (Cabeza 2005a:30). En esas 4 semanas no se proyectó ni una sola película de Hollywood. Esta ausencia de cine americano terminó el 22 de diciembre de 1936 con la proyección de *Hombres del mañana* (Frank Borzage, 1934) y *Alma de centauro* (Earl Haley, 1933) en el Cine Fígaro. A partir del 22 de diciembre se vuelve a normalizar el número de salas abiertas en torno a 23 a la semana durante los tres primeros meses de 1937. Números siempre inferiores a los cines abiertos durante los primeros meses de guerra (Op. cit: 31). El cine de Hollywood se apodera paulatinamente de la cartelera relegando el cine soviético a una presencia marginal. Ya en febrero de 1937, los títulos de las carteleras y, sobre todo, la orientación de las películas no diferían mucho de aquellas otras que se proyectaban en agosto o en septiembre de 1936. Una vez que la Junta de Espectáculos empezó a ejercer su control pocos fueron los meses en los que no se superase la media de 35 cines abiertos a la semana. Una media muy superior a los logros de los sindicatos antes de que existiera la JE. (Op. cit: 32)

Nos referiremos brevemente a *Chapáiev* (1934), una de las dos cintas más difundidas durante la Guerra Civil, siendo la otra *Los marineros de Kronstadt* (1936). Ciertamente se destaca por su repercusión propagandística, pero no podemos olvidar que se trata de la adaptación de la novela canónica de Dimitri Furmánov por Serguei y Georgi Vasíliev. Esta producción de Lenfilm de 1934 cuenta la historia de un guerrillero rojo durante la Guerra Civil Rusa desde la óptica del realismo socialista. En 1923, el Proletkino pide a Furmanov que trabaje en el guión basado en su libro sobre la historia de Chapáiev. En 1924, Goskino descontento con el trabajo de Furmanov aplaza la

¹⁸ Cfr. Vázquez Liñán, M. op.cit., pág 185.

realización del film hasta 1931 tras la muerte del escritor. Será el guión escrito por su viuda el elegido para la versión cinematográfica. Los cambios entre el libro y la película por lo tanto se deben en gran medida a su autoría. Entre ellos cabe mencionar el cambio de los nombres ficticios en el libro por el del protagonista real, Klichkov pasó a ser Furmánov. El trabajo de los Vasíliev sería el de eliminar el contraste entre la leyenda y los acontecimientos reales, logrando extrapolar las fechas y episodios concretos. La película transmite el carisma y don de mando que ejercía Chapáev sobre sus hombres con ayuda de las escenas en el campo enemigo, basándose además del libro en fuentes documentales.

El héroe cinematográfico ha sido llevado hasta la mitificación. Jeremy Hicks (2005) lo describe como más que una mera adaptación del personaje, se trata de su actualización de acuerdo con las normas culturales de 1934. Maxim Gorki, quien promovía el uso de la mitificación y la hipérbola folklórica para representar la realidad, se refiere así en el Primer Congreso de Escritores de Rusia en 1934.

“Myth is invention. To invest is to draw from the sum of real data its fundamental meaning and embody it in an image: that’s how we get realism”. (Op. cit: 55)

Chapáev, el personaje correspondía perfectamente con esta representación del héroe, pero uno que realmente había existido recalando así su autenticidad. Esto último también se logra con el sentido de continuidad histórica en el film al conceptualizar la Guerra Civil en Rusia de 1919 y la tensión militar y amenaza de guerra que se vivía en Rusia en 1934 debido a la invasión japonesa a Manchuria. Esta continuidad tiene mucho más de mito que de historia. Es oportuno mencionar que la historia de Chapáev también había sido objeto de transformaciones en la sociedad soviética. La publicación de versiones abreviadas del libro de Furmanov en 1923 da cuenta de ello. En dichas versiones se recurrió a la mitificación del personaje haciendo creer que había sobrevivido hasta llegar a la realización de un cortometraje por V. Petrov en los estudios Lenfilm en 1941 titulado *Chapaev s nami (Chapáev entre nosotros)* donde el héroe regresaba para ayudar en la guerra.

El objetivo en cuanto a la recepción del público español de este tipo de cine era evidentemente propagandístico. Así lo afirma Ferro (1995) en su análisis pormenorizado de la película:

“Es significativo que en Madrid el Gobierno republicano aseguró la difusión de la película pese a que ya había estallado la Guerra Civil. Los noticiarios cinematográficos mencionaban la abundancia de carteles propagandísticos que anunciaban la obra de los falsos “hermanos” Vasiliev¹⁹. Fácil es comprender la causa. *Chapaiev* pone en escena la Guerra Civil de los años 1918-1919. Los rojos salen como ejemplo, pero lo más importante de la película es que muestra la necesidad del centralismo cuando, en el Estado español, este problema constituye el nudo central del conflicto entre comunistas y anarquistas. Y precisamente *Chapaiev* demuestra que los héroes se equivocan, que la espontaneidad lleva a errores y que los individuos mueren, mientras que el Partido acierta, nos se equivoca y no muere jamás” (Op. cit: 47).

Un dato curioso es que se omitía el final de la película, pues moría el protagonista para no desanimar a los soldados republicanos. Las sesiones solían ir precedidas de una explicación para resaltar las conclusiones que debía sacar el público:

“Nosotros montábamos sesiones de cine tanto en las plazas (una pared blanca servía de pantalla), como en una iglesia que por milagro estuviera intacta, como en los comedores. Los anarquistas adoraban a Chapáev. Después de la primera tarde, quitamos el final de la película: los combatientes jóvenes no podían aceptar la muerte de Chapáev. Decían: ¿Para qué combatir si los mejores mueren? Stefa traducía el texto; a veces la interrumpían exclamaciones como: ¡Viva Chapáev! Recuerdo que una vez un anarquista gritó: ¡Muera el comisario!; y todos aplaudieron. (...) Los campesinos veían Chapáev con otros ojos. A menudo, después de la sesión, se acercaban a mí y daban las gracias al comisario ruso que prohibía la requisita de cerdos, y pedían que le escribiera sobre los desórdenes que había en el pueblo: para ellos, la película era un noticiario y estaban convencidos que tanto Chapáev como Furmánov vivían aún en Moscú” (Ehrenburg 1986:203).

¹⁹ El apellido Vasiliev de los productores es pura coincidencia no se trata de 2 hermanos.

El segundo lugar entre las películas más difundidas en España durante la Guerra Civil lo ocupa *Los marineros del Kronstadt* (*My iz Kronstadta*) dirigida por Efim Dzigán en 1936. Nuevamente se trata de una temática apropiada para las circunstancias que se vivían en aquella época en España. Tomando como fondo la Guerra Civil Rusa, miembros del ejército blanco capitaneado por Yudénich, atacan Petrogrado y en cuya defensa actúan desde el mar los marineros de la antigua fortaleza de Kronstadt. La productora Laya Films contaba además con un departamento de distribución, el cual hasta 1938 difundió obras claves del cine soviético y algunos noticiarios como *Soyuzkinokronika* (Gubern 2009:74).

Los comunistas españoles aprovecharon el paralelismo de la defensa de Petrogrado en la película con la defensa de Madrid para promover la idea de seguir el ejemplo soviético.

“Me parece conveniente, al iniciar mi conversación con vosotros, extraer las enseñanzas de la película que acabáis de ver, porque *Los marinos de Kronstadt* no es (todos lo sabéis bien), una película más, como tantas otras que acostumbramos a ver cuando vamos al cine en un momento de distracción después del trabajo, después de la lucha. Habéis visto una película que es un episodio de la vida durante la guerra civil en Rusia, hoy la Unión Soviética. La importancia de la película consiste en que, posiblemente, vosotros vais a vivir también prácticamente escenas de esa película que acabamos de contemplar” (Díaz 1978(v. 2):21)

Las observaciones de Ehrenburg (1986) dan cuenta de la reacción del público, compuesto principalmente por milicianos.

“Los milicianos consideraban de una manera muy peculiar la película *Los marinos de Kronstadt*. Cuando el marinero con la piedra al cuello lanzaba al mar su guitarra, sonaron unas risas: los espectadores no podían creer que arrojaran a los marineros al mar. Cuando salió del agua el único superviviente, rieron con aprobación: sabían por anticipado que se salvaría y esperaba que emergieran los demás. Se dejaba sentir la despreocupación que reinaba entre los catalanes en el otoño de 1936” (Op. cit: 204).

4.3. Posturas políticas con respecto al cine

Es oportuno hacer un repaso de las actuaciones que adoptaron las diferentes corrientes socio-políticas durante la Guerra Civil ante el cine para comprender la extensión o grado de difusión del cine de la ex-URSS en España.

El gobierno republicano adoptará un único decreto de 4 de agosto sobre la censura.

“La coordinación del servicio de censura de películas, que, por lo que afecta a Cataluña (...) es ejercida por la Comisaría General de Orden Público, se ajustará a las siguientes reglas:

1ª. La Dirección General de Seguridad y la Comisaría General de Orden Público se comunicarán directamente, (...) las decisiones que adopten en la censura de películas.

2ª. Las decisiones sobre las películas sometidas a censura en la Dirección general de Seguridad, en Madrid y en la Comisaría general de Orden Público, en Barcelona, serán ejecutivas y vigentes en todo el territorio de la República” (Arrillaga 1996:59).

4.3.1. Los socialistas

Los socialistas fueron los que menos valoraron el potencial propagandístico del cine y se aferraron a la forma clásica de hacer propaganda. En toda la guerra sólo se publicaron 12 noticias o reseñas relacionadas con el cine frente a las 47 de *Castilla Libre*, las 80 de *CNT* o las 593 de *El Sol* y en 1937, aparece un libro próximo a las posturas socialistas, titulado *Nuestros métodos de propaganda* (Cabeza 2005). Era necesaria una propaganda de masas, hacía una relación de las cinco formas de hacer propaganda: escrita –prensa, libros, folletos y periódicos, murales, gráfica –carteles y pasquines–, oral, cinematográfica y radiada. Estas cinco técnicas recibieron distinto grado de importancia: a la prensa se dedicaban seis páginas, el periódico mural ocupaba casi cuatro páginas, el cartel llegaba a una y a media el pasquín y la pancarta, la propaganda oral llenaba 1 página donde también se hablaba de radio. Del cine no se

decía nada, a pesar de que se insistía en que un secretario de propaganda debía ser imaginativo para inventar nuevos métodos de propaganda de masas:

“Hay que tener en cuenta que la atención de las grandes masas que nosotros queremos mover, masas juveniles, está siempre despierta, camina hacia adelante” (Op.cit: 85).

4.3.2. Los comunistas

En 1937, el Partido Comunista de España (PCE) con el Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSCU) crean la productora distribuidora Film Popular ubicada en Barcelona, alejada de los frentes de batalla con puerto al mar y proximidad de la frontera francesa, convirtiéndose en el primer centro de distribución cinematográfica del país. A partir de marzo de 1937 se le encarga la versión en castellano del noticiario semanal *España al día*, anteriormente conocido con los títulos de *Noticiario de Laya Films*, *News of Spain* y *Noticiari de Laya Films*. Algunos de los noventa números se mostraban en versiones inglesa (*News of Spain*) y francesa (*Nouvelles d'Espagne*). Su labor propagandística abarcaba el frente, la retaguardia y la opinión pública internacional. También fue la encargada de la distribución de producciones propias, donde el tema común era la lucha armada contra el fascismo; los filmes extranjeros y el doblaje al español de filmes soviéticos (Kowalsky 2007). Entre sus producciones se encuentra un documental de 1937 titulado *Homenaje de Cataluña a la URSS* sobre la celebración conmemorativa del XX Aniversario de la Revolución de Octubre por las calles de Barcelona repletas de banderas soviéticas. Nuevamente en 1937 se rodó un mediodiámetro titulado *Ejército Popular* sobre la creación del Ejército Popular emulando el Ejército Rojo. Otros títulos autoexplicativos son: *Llegada a Valencia de los marinos del Komsomol* (1936), *Despedida de la Brigada Dombrowski* (1938), y *El Congreso Internacional de los Escritores en Defensa de la Cultura* (1937).

Los largometrajes soviéticos eran exhibidos durante mítines y debates. No cabe duda que las autoridades rusas buscaban una presencia más visible del cine de la ex-URSS por lo que se exhibieron películas cuyo principal tema era la historia bélica que en aquellos años encontró un fuerte eco entre las tropas republicanas. Los comunistas tomando como ejemplo las producciones soviéticas, defienden el orden único militar

para vencer en la guerra. En total la España republicana recibió unas 36 películas soviéticas durante la guerra civil.

Traición: Mola, Franco, Queipo, Fanjul, Cabanellas (1937)

Producción: Partido Comunista de España

Distribución: Film Popular. Duración: 5,20 min.

Narra el papel fundamental del PCE y sobre todo de la URSS en la defensa de la República tras la traición de los militares facciosos. Aparecen “El Campesino”, Lister y Durruti. Imágenes de los desfiles ante Stalin en la Plaza Roja de Moscú. Refleja el sentimiento contemporáneo hacia la URSS “como el camino a seguir, el camino de la lucha y la meta de la revolución”²⁰.

Los comunistas fueron una fuerza influyente en muchas otras organizaciones dedicadas total o parcialmente a la producción cinematográfica. Las filmaciones seguían el ejemplo de la ex-URSS, especialmente según la escuela de Dovzhenko y estaban inspiradas en el realismo socialista de aquellos años. Entre las organizaciones podemos mencionar el Socorro Rojo Internacional, la Cooperativa Obrera Cinematográfica, la productora Films Libertad y la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la República. Se aprovechó la oportunidad que brindaba el cine para organizar charlas en los frentes y en la retaguardia para combatientes y no combatientes. Así se organizaban proyecciones en los cines ya existentes o de forma ambulante por los distintos cuarteles y comandancias. Los batallones como el *Pasionaria*, la división *El Campesino* y el Quinto Regimiento comunista participan en la difusión de cine ruso:

“El Quinto Regimiento, como el PSUC, tiene su propio grupo cinematográfico para la filmación de la actividad en los frentes y la retaguardia. Generalmente, después de la proyección, miembros de la Comisión y mandos y comisarios del Quinto Regimiento daban una pequeña charla de contenido político. En los frentes y cuarteles alejados de Madrid se solían utilizar los camiones de propaganda del Regimiento, en los que además de la máquina de cine y las copias de la películas se llevaba abundante propaganda”. (Blanco Rodríguez 1993:221)

²⁰ Ver http://www.nodo50.org/pcaragon/home_archivos/documentos/FIM_RdC_TRIPTICO_FilmPopular_peque.pdf

Los cineastas españoles se decantaron por la estética soviética al realizar documentales como *El camarada fusil* de Juan Manuel Plaza, donde además de copiar dicha estética se buscaba familiarizar a los soldados con las armas soviéticas. Las siguientes cintas pueden agruparse como ejemplos de adiestramiento: *Ametralladoras*, *Industria de guerra*, *Mando único*, *Ocho puntos del PCE*, *Por la unidad hacia la victoria*, *Unificación*, *Mujeres antifascistas*, *La mujer en la guerra* y *Mujeres trabajadoras* (Vázquez 1999:194)

4.3.3. Los anarquistas

Los anarquistas en septiembre de 1937 con motivo del XX Aniversario de la Revolución de octubre organizaron festejos conmemorativos: manifestaciones y mítines; una gala con bailes rusos y el estreno de una película soviética; se decoraron los tranvías y metros con banderas alusivas. El Comité Provincial de la Asociación de Amigos de la Unión Soviética estuvo a cargo de la organización de las celebraciones del 1 al 7 de noviembre de 1937.

La Confederación Nacional del Trabajo (CNT) de tendencia anarquista se atrevió con la producción de largometrajes. Entre 1936 y 1937 bajo el sello del Sindicato Único de Espectáculos de la CNT se producen largometrajes en Barcelona y Aragón, los centros más importantes del anarquismo español. En una primera etapa las películas –*Aurora de Esperanza* (1937), *Barrios Bajos* (1937) y *¡Nosotros somos así!* (1937) – alentaban la revolución social. Luego del poco interés mostrado por el público en los temas sociales se buscó plasmar lo cómico y comercial en producciones como *¡No quiero! ¡No quiero!* (1937), *Nuestro culpable* (1938) y *Paquete, el fotógrafo público número uno* (1938). Los enfrentamientos en Madrid se vieron plasmados en las películas *Fortificadores de Madrid* (1936), la serie *Estampas guerreras* (1936) y *¡Así venceremos!* (1937), una mezcla de documental y ficción.

4.3.4. Los sindicatos

A partir del levantamiento del 18 de julio las organizaciones sindicales se hicieron con las salas de proyección para salvar la exhibición cinematográfica de la

ruina, según se afirma en el *Informe Memoria de la Industria de Espectáculos Públicos de Madrid*:

“(…) todo el caos creado inicualemente en el desarrollo de la explotación de locales, fue completamente ajeno a la actividad y buen deseo de las Sindicales, producido, exclusivamente, por elementos que, desconocedores de las más elementales operaciones de regulación de la Industria, engendraron con su acción caótica un desconcierto absoluto” (Cabeza 2005a:28).

Tomando como base el Decreto del 2 de agosto de 1936 en el que se facultaba a los trabajadores a tomar las industrias paralizadas, los sindicatos iniciaron la explotación comercial de los lugares de ocio. Los delegados sindicales a la Junta de Espectáculos buscaban rehacer la industria cinematográfica para acompañarla con el momento revolucionario. Los periódicos de izquierda rechazaban los argumentos de que las películas soviéticas eran poco comerciales y anhelaban ver una programación antifascista.

Sin embargo, la media de cines abiertos durante los meses de julio a noviembre de 1936, con una entrada en taquilla estable, descarta el argumento de abandono y parálisis de la industria para justificar las intervenciones llevadas a cabo por los sindicatos. La creación de la Junta de Espectáculos (JE) puso fin a esta situación. Las salas dejaron de ser posesión de la gente. En el reglamento se establecían controles en la gestión de las cuentas, se introducía el pago de los impuestos correspondientes y los parámetros de la censura.

Bajo el liderazgo de Carreño en la JE se logró una mejor distribución de los fondos obtenidos en taquilla para cubrir situaciones como la caída de una bomba cerca de una sala o cuando la película o espectáculo no atraía al público. Cabe destacar su enfoque realista con respecto a la censura de las películas, Carreño admitía que debía ser relativa y no todo podía ser propaganda:

“La censura debe impedir que se pongan películas que favorezcan a los fascistas o depriman el espíritu de los combatientes, pero no cree [sic] que se deba exigir que todo espectáculo sea exclusivamente de propaganda, sino que hay que dejar también un margen prudencial a la distracción” (Op. cit: 34).

4.3.5. La UGT

Nos centraremos en el vínculo de la UGT con el cine ruso-soviético en España. Cabeza (2005a) sintetiza la labor llevada a cabo por la UGT. En el congreso de 1932, la Federación Española de la Industria de Espectáculos Públicos (FEIEP) mandaba saludos a la III Internacional, al Gobierno de la ex-URSS y a los dirigentes del país soviético, quienes se habían convertido en los más fieles intérpretes y conductores de la clase trabajadora. En el congreso de 1938 se defendía la nacionalización de la industria del espectáculo para que el Gobierno de la República hiciera de los locales de divertimento una “palanca más para nuestro anhelo común: ganar la guerra”, se proponía la creación de una escuela de dirigentes de espectáculos y premiar al más capacitado de esta nueva élite con un viaje a la ex-URSS donde podría terminar su formación

“visitando organizaciones similares a las que integran esa federación en la URSS”, y, por último se hace referencia al modelo soviético: “Si Rusia nos sirve de guía, ejemplo y enseñanza, volvamos los ojos a Rusia y a su revolución de 1917 para encontrar en ellas los argumentos en que basamos nuestra proposición” (Op. cit:171).

La orientación ugetistas hacia el espectáculo en general era compartido con los comunistas. Su influencia era ejercida por los consejos obreros que controlaban las salas de proyección. El objetivo principal era lograr levantar la moral de la retaguardia y darle el merecido reconocimiento a la labor de las trincheras con la ayuda del cine.

La Federación Local de la Industria de Espectáculos Públicos (FLIEP) en noviembre de 1938 descartaba la superioridad participativa de los comunistas diciendo que era incierto que los comunistas tuvieran desde hace tiempo, gran mayoría en la Ejecutiva. Lo que sucedía era que el trabajo realizado había sido a satisfacción de los trabajadores. Sin embargo, la UGT no logró infundir ese ambiente bélico en la pantalla y se optó por brindar un ocio de evasión. Después de catorce meses de batallas, la FEIEP analizaba la imposibilidad de proyectar un ocio que además fuera útil para la causa:

“hemos de confesar, sin el menor escrúpulo, pues no nos consideramos responsables de ello, que nuestro intento ha fracasado en parte y que si algo

se ha hecho en relación con este particular ha sido debido a la labor de otros organismos” (Op. cit:171).

En esto tuvo que ver también la limitada selección de películas de importación disponibles por lo que no siempre se pudo seguir la dirección trazada por los dirigentes:

había que procurar que “estas producciones tengan, si no el contenido social y político que era de desear, sí una tendencia dentro del régimen burgués en que han sido rodadas, de un marcado matiz liberal” (Op. cit:172).

En cuanto a la producción nacional la responsabilidad de supervisar los rodajes que tuvieron lugar en España y la de censor de guiones y argumentos recayó sobre el Consejo Nacional de Cinematografía.

La UGT organizó 11 sesiones de películas soviéticas en las pantallas de Madrid desde finales de diciembre de 1936 hasta marzo de 1937:

La patria os llama se vio en la sala Génova (16/3/1937); *Camino de la vida* (Nikolai Ekk, 1931), en el cine Flor (5/1/1937); *Los marinos de Kronstadt*, en el Monumental (2/2/1937); *Juventud triunfante*, también en el Monumental (2/2/1937; (9/2/1937, 16/2/1937 y 23/2/1937). En el mismo período, las salas ugetistas exhibieron cincuenta y cinco sesiones de películas estadounidenses: cinco veces más que las de origen soviético.

El 7,4% representado por el cine soviético en las salas ugetistas si bien es escaso comparado con el promedio de películas estadounidenses puede justificarse por la necesidad de salvar a una industria que aportaba fondos a la guerra y representaba el sustento de muchísimas familias. La lucha ideológica se hacía sentir. Se intentó cumplir moderadamente con la idea de proyectar películas que no fueran de tendencias ideológicas contrarias a la revolución social. A pesar de que se buscaba en el cine soviético el modelo a seguir no se impuso su exhibición incondicional que pudiera hacer peligrar las cuentas de las salas. De toda la librería de producciones soviéticas disponibles para la exhibición, la única que repitió fue *El Circo* que, a fin de cuentas, era una comedia musical que había sido producida en 1936.

4.3.6. Los franquistas

En la zona nacional se desarrollaba una lucha por regular la industria cinematográfica y la asistencia al cine de menores. Se cuestionaba la moralidad de las actitudes y costumbres que los largometrajes anteriores a la contienda transmitían a la población civil. Se entendía que el cine pudiera servir como medio educativo y vehículo de propaganda. Además, una de las prioridades de los nacionalistas se fijó en la obtención del control absoluto de las proyecciones. La toma de decisión del Departamento de Cinematografía (Ministerio de Gobernación) englobaba el rechazo de todo aquello que no se considerara a favor del régimen o que atentara contra la jerarquía militar. El refrendo de las regulaciones sobre el funcionamiento de los cinematógrafos le dio el carácter oficial a las prioridades arriba mencionadas. El 5 de abril de 1939 por medio de una nota se comunicó a las empresas la necesidad de solicitar un certificado de censura para cada una de las películas que se proyectaban. Por lo que se prohibía proyectar ninguna película sin cumplir dicho requisito. Las prohibiciones continuaron con los años.

Según un informe de la Junta de Espectáculos de Madrid, creada en marzo de 1937, se estrenaron en la capital 101 películas, en 1938 el número bajó a 89 hasta llegar en el primer trimestre de 1939 a cuatro. La presencia del cine de Hollywood se hizo sentir durante la Guerra Civil en un 60,8%, la producción nacional tuvo una cuota de pantalla del 13,25%, la francesa se mantuvo estable en el 7,5% y los filmes soviéticos ocuparon un 3,7% del total. Se tuvo preferencia por los actores y actrices afines al régimen de Franco y se mostró aceptación por las nuevas cinematográficas italiana y alemana para cubrir el vacío dejado por las estadounidenses. Las películas sobre la aviación alemana, los logros de la Italia fascista y los documentales sobre la entrada de las tropas franquistas en las ciudades “rojas” tenían como objetivo, sin lugar a dudas, la exaltación patriótica.

A partir de la constitución del primer gobierno de Franco se reorganizan las juntas censoras. El 2 de noviembre de 1938 se promulga la Ley por la que se crea la Comisión de Censura Cinematográfica y la Junta Superior de Censura Cinematográfica. En 1941 se anunció la prohibición de proyectar películas que no estuvieran dobladas al

castellano. El BOE publica, el 13 de diciembre de 1941 la siguiente disposición con el objetivo de promocionar el cine español:

A partir del 1 de enero próximo, en todos los locales de España deberá darse, al menos, una semana completa de proyecciones de películas españolas de largo metraje, por cada seis semanas de proyecciones de películas extranjeras de la misma categoría.(Cebollada 2000:30)

Esta última quedó abolida en 1947 cuando se admiten películas extranjeras sin doblar o dobladas, siempre y cuando se obtuviera un permiso para ello de acuerdo con unas determinadas condiciones.

Los nacionalistas lograron implantar el monopolio sobre los noticiarios al igual que el control sobre la producción cinematográfica nacional privada por medio de la censura de los guiones, la vigilancia durante los rodajes e incluso la depuración de los profesionales y las empresas cinematográficas que habían colaborado con el bando contrario. El Departamento Nacional de Cinematografía (DNC) solicitaba informes a los representantes diplomáticos de las embajadas españolas en el extranjero y amenazaba con sanciones económicas a las productoras y distribuidoras de películas contrarias o las que mostraban temas ofensivos para el Estado. García Viñolas, la máxima autoridad cinematográfica, organizaba sesiones especiales de cine a las que asistía Franco.

“Poseemos una continua información del cine que se proyecta en todos los países del mundo sobre España, inmediatamente que conocemos hechos que atentan contra nuestra verdad, se adoptan medidas para evitarlo..., estamos decididos a no tolerar una producción contra nosotros. Las entidades extranjeras saben a qué atenerse en este sentido, pues el porvenir de sus sucursales en España será conforme a la conducta que hayan observado en este trance de la guerra” (Díez Puertas 2002).

Las productoras de Hollywood 20th Century Fox y United Artists se vieron forzadas a realizar cambios en sus películas. Para evitar las restricciones y penalizaciones impuestas por el Gobierno deciden enviar las películas de tema español a consulta en el DNC. En caso de recibir un informe favorable se procedía a la distribución de la película.

4.4. Cine ruso en los cineclubs, festivales y ciclos de cine

Al igual que en la década de los años diez, como se ha dicho anteriormente, después del levantamiento militar del 19 de julio de 1936 se intenta dar al cine la tarea de formar a las nuevas generaciones y extender las ideas de la causa entre el mayor número de personas posible. Se pretendía que el espectador experimentase no sólo un rato agradable y de mero entretenimiento en la sala de cine sino que también se despertara una reflexión e interés por lo observado. Los republicanos querían formar a las clases más bajas y convertir las historias cinematográficas en un ocio útil porque entendían que la juventud de un país en guerra también tiene momentos de asueto e instantes de ocio y no se podía restar alegría a los jóvenes y tratar de impedir ratos de ocio. Lo importante era orientar, dirigir esos ocios para que, a la vez que fueran provechosos como distracción, sirvieran también para educar a la juventud. Los jóvenes representaban el 75% del público que asistía a las proyecciones cinematográficas.

El hecho de que los estudios se encontraran en la zona republicana favoreció el rodaje de películas de mero espectáculo. Hasta 1937, la Federación Regional de la Industria de Espectáculos del Centro había realizado veinte documentales y dos películas de largometraje de tema antifascista (Cebollada 2000).

Durante el período de 1936-1939, los diarios fueron objeto de incautaciones y reestructuraciones para servir como plataforma ideológica. La sección de cine de *El Sol*, que antes del período de reestructuración dedicaba páginas enteras al tema quedó relegada a pequeñas críticas firmadas con la inicial **G.** de una extensión variable –de cinco líneas a media columna- bajo el epígrafe de *Cine* o *Cinema* (Pelaz y Rueda 2002). Cabe destacar que sus textos evidencian la intención de formar un público combatiente. Al dirigirse a los espectadores –combatientes reales de las trincheras o civiles enfrentados a una guerra que se vivía en todos los sitios- resaltaba el cine soviético o de contenido social. Esta concepción de un público al que había que desarrollarle el gusto por películas reveladoras de una nueva y mejor sociedad, identificándolo con los héroes y comulgando con el espíritu revolucionario fue la tónica dominante. Por lo tanto, la función del cine era la de enseñar cómo debía comportarse un revolucionario, servir de arma para combatir el fascismo y espejo de la construcción de una nueva sociedad.

“(…) El cinema español será algo parecido en sentido y forma al cinema soviético. En él tendremos que inspirarnos si queremos conseguir nosotros un cinema revolucionario, social y profundo. El cinema soviético nos ofrece su historia y sus métodos, nos brinda un valioso caudal de enseñanzas” (Op. cit: 140).

Dado que el suministro de nuevas películas iba decayendo y la repetición de las mismas cintas extranjeras terminaba por cansar al público se recurrió al fomento de la producción nacional. A pesar de la escasez de recursos las películas debían ser propagandísticas, y seguir el modelo soviético que favoreciera la causa republicana. La producción nacional se centró en los documentales y noticiarios con el objetivo de hacer conocer la causa del pueblo.

La idea de crear el cine-arte, cine-útil o la combinación de ambos no fue posible dada la falta de recursos, tiempo y conocimientos. Los encargados de la exhibición, distribución y producción cinematográfica debieron primero salvaguardar la antigua industria antes de pensar en promover una nueva corriente. La crítica señalaba continuamente esta deficiencia en la prensa y otras publicaciones. Incluso se llegó a acuñar la expresión “público de cine” para definir despectivamente la indulgencia y el gusto grosero de los espectadores. La imagen del público era la de una masa acrítica y adormecida que veía como verdad todo aquello que apareciera en una pantalla. A pesar de lo acelerado del escenario, el sentimentalismo, el humor y la forma de interpretación de la vida de las películas estadounidenses el espectador lograba identificarse con los personajes y sentía atracción por ellas.

El lenguaje utilizado por la crítica al referirse a un film con deje capitalista o burgués enfatizaba lo inapropiado o negativo de la temática, haciendo valoraciones como “intenciones aviesas” sin dar importancia a la técnica cinematográfica. Mientras las historias calificadas con el adjetivo “emocionante” o “auténtica” hacían la película perfecta al convertirla en referente de la vida real con héroes ideales. ´

Según la crítica lo objetable de la industria de Hollywood era su falta de valores, temas como el patriotismo de un pueblo, la lucha por una idea o el heroísmo no eran tratados con la dignidad que lo hacían las películas soviéticas. La trivialidad de los

temas en estas películas preocupaba y se temía su influencia negativa al distraer a los trabajadores de la lucha de clases.

Por lo anterior, se buscaba limpiar de ideas imperialistas la oferta cinematográfica. Sin embargo, había que acatar las exigencias económicas para evitar el cierre de las salas y por ello apostaron por un enfoque pragmático: se proyectaban/reciclaban las películas de Hollywood, las cuales eran las más numerosas y del agrado del público. De este modo, se cubrían las expectativas de los espectadores y regidores de las salas que preferían un producto medio decoroso que estimulara la vuelta al cine. Se hizo necesario destacar aquellas películas de contenido social o revolucionario dentro de la oferta de Hollywood y mitigar el hastío de ver siempre las mismas películas. Las *majors* ponían en circulación algunas cintas nuevas como *La rosa del rancho* (Marion Gering, 1936), de Paramount, que había sido producida en 1936 y llegaba en junio de 1938 a las pantallas de El Capitol. El imperio de la taquilla impulsaba los estrenos del cine americano y luego todo su recorrido por las salas de reestreno ubicadas en distintas zonas de Madrid durante la temporada cinematográfica de 1938-1939.

Esta fórmula, que hacía funcionar las taquillas de los cines de reestreno excluía muchos de los clásicos por los que tanto abogaban los críticos cinematográficos ansiosos por aprovechar la crisis de nuevos filmes para extender el dominio de los cineclubs a las grandes salas y lograr el triunfo del cine de verdad. La necesidad de las salas por material abrió las pantallas a viejas películas de principios de los años 30. Algunas funcionaron relativamente bien en cartelera como *Honrarás a tu madre* (Henry King, 1931), que alcanzó siete proyecciones semanales, aunque nunca repitió sala (Cabeza 2005a: 57).

La crítica de izquierda aseguraba que Hollywood no aportaba nada edificante al espectador. Las películas de gánsteres o de aventuras del oeste transmitían un mensaje confuso porque se hacía un llamado a la pasividad contrario a la concienciación revolucionaria. Sin embargo, cuando el argumento, el personaje o la ambientación se encontraban libres de “intenciones aviesas” como al parecer eran las películas de Charlie Chaplin la calificación era superlativa. *El impostor* recibe la siguiente calificación en *El Sol*:

“Una vieja película de Charlot o lo que es igual el único film de calidad artística que se proyecta esta semana en los cines madrileños” (Op.cit: 147).

Las películas de Chaplin eran el mejor ejemplo de que lo placentero podía combinarse con el tema social. Charlot, ese personaje de contrastes, hacía reír y reflexionar sobre la crueldad e injusticias de la sociedad. El ambiente de pobreza en que se desarrollaba la acción y su identificación con la clase obrera daba como resultado la aceptación tanto de la crítica como del público. *Tiempos Modernos* (Charles Chaplin, 1936) se mantuvo durante veintidós semanas en la cartelera de Madrid en 1937. Su estreno en El Capitol fue publicitado a página entera en el *Abc* del 14 de abril de 1937 (Cabeza 2005a).

Otro prototipo del héroe llevado a la pantalla en cortos de dibujos animados fue Popeye. Este marino come espinacas, novio de Olivia y rival de Brutus demostraba tener un buen corazón al enfrentarse a situaciones extremas de las cuales se libraba siempre triunfante. En las páginas de *El Sol* aparecen reseñas de las proyecciones en 1937 y 1938:

“(…) en estos días de guerra, cuando se siente infinidad de veces la necesidad evasiva, marchar con “Popeye” por su mundo de lo heroico y de lo absurdo resulta delicioso y confortador. He aquí por qué recomendamos nuestros combatientes que acudan esta semana al Actualidades. “Popeye” es mucho mejor amigo suyo que esas grotescas vampiresas, esas ingenuas ñoñas y esos galanes brillantemente sospechosos que los acechan, desde otras pantallas, con sus conflictos inútiles y decadentes” (Op. cit: 148).

La lectura dada a las situaciones presentadas en los dibujos animados de Popeye encajaba en una sociedad donde se buscaba resaltar los valores imitables de un líder –la justicia, la bondad y el valor-, negándole cualquier contradicción moral. Esta admiración sumisa era similar a la que se sentía por el héroe del realismo socialista.

La historia de los cineclubs en España está directamente vinculada al entusiasmo de sus creadores (Caparrós 2000). Grupos de intelectuales, estudiantes, pioneros de la realización y profesionales de distintas procedencias e idearios políticos unidos por el interés en el cine propulsaron la creación de los cineclubs, los cuales sirvieron de

contraste a las salas de proyección situadas en las grandes avenidas como la Gran Vía de Madrid, en donde se estrenaban las películas que luego seguían su recorrido por los locales de reestreno para finalmente llegar a los cines de barrio.

Lamentablemente los cineclubs no siempre sirvieron al conocimiento del cine. En ocasiones habían sido creados por personas con un interés comercial o por algún colegio, empresa o sociedad recreativa con el fin de cumplir con el trámite obligado de la formación cultural de obreros o empleados.

Hernández y Ruíz (1978) relatan en *Historia de los cineclubs de España* que Luis Buñuel por su contacto con las vanguardias francesas tuvo oportunidad de ver en París películas soviéticas realizadas entre 1925 y 1930, las cuales habían sido seleccionadas por el gobierno de la ex-URSS para su exportación. También introduce a sus compañeros de la Residencia de Estudiantes en el verano de 1927 al nuevo arte cinematográfico. En aquel centro artístico se realizaban Cursos y Conferencias: los sábados tenían lugar proyecciones cinematográficas por 5 pesetas al mes. Cabe destacar que por influencia de los vanguardistas literarios, plásticos y los representantes de la Generación del 27, el cine se consideraba el arte más representativo de la época. Las películas eran vistas por estos intelectuales como una forma de renovación cultural.

Ernesto Giménez Caballero, fundador de *La Gaceta Literaria* (1927-1931) y del cineclub Español se encarga de organizar las sesiones, cuyo modelo a seguir era el de los cineclubs franceses. Además de la proyección de las películas (uno de cine clásico, un documental y uno de vanguardia) en diferentes salas de Madrid se realizaban presentaciones, lectura de poemas, conciertos musicales y conferencias. A lo que se hacía posterior referencia en la citada gaceta. Sánchez (1991) señala que los escritos informativos, de opinión y teóricos publicados entre los años 1928-1931 incluían información de las sesiones del cineclub Español, así como su organización y funcionamiento.

Luis Buñuel, a partir del segundo número de la revista y desde antes de la fundación del cineclub se hizo cargo de una página dedicada al cine donde hacía referencia a sus contactos en París con las vanguardias europeas. Juan Piqueras se uniría más tarde como comentarista y más tarde fundaría la revista Nuevo Cinema. La programación

estaba guiada por el interés en mostrar películas innovadoras. Como ejemplo podemos mencionar las películas soviéticas de los años 20 con su concepto del montaje.

El Heraldo de Madrid y en ocasiones, *El Socialista* realizaba breves reseñas dando cuenta de las noticias sobre las sesiones del cineclub Español: la inauguración de la temporada en el primero (4.XII.1929) y el anuncio de la programación de cine en el segundo (27.I.1929). La buena acogida de estas actividades en la prensa diaria promovía y daba a conocer el cine entre los jóvenes intelectuales.

En lo referente a la promoción del cine ruso cabe destacar los esfuerzos de Ricardo Urgoiti quien inaugura el cineclub Proa Filmófono, en el Real Cinema primero y en el Palacio de la Música después. La empresa Filmófono se dedicaba en sus inicios a la importación y distribución de películas extranjeras en España, especializándose en las soviéticas y francesas.

López i Llavi (1992) destaca las características e intereses comunes de los cineclubs en España y los clasifica como aquellos con tradición en la programación de películas ausentes de los circuitos comerciales y en versión original. Por regla general se trata de cineclubs de capitales, grandes ciudades o universitarios; los cineclubs de zonas rurales o de barrios carentes de salas comerciales; y aquellos que en su programación no rechazan ninguna de las ofertas anteriores, sino que alternan ambos tipos de películas.

Las sesiones del cineclub Español podían verse en diarios muy distintos. Algunos eran firmes partidarios del cinema, como *El Heraldo de Madrid*; otros, no tanto, como *EL Socialista*. El primero recogía el aviso de la inauguración de la temporada (4.XII.1929) anunciando la proyección de *Un perro andaluz*, *La caída de la casa Usher* y *La hija del agua*. El segundo, hacía una breve reseña (27.I.1929) de otra sesión anterior:

“Jazz-Band en el Cineclub. Organizada por Cineclub, entidad compuesta por jóvenes vanguardistas (...) De las películas estrenadas sobresalieron (...) y por su emoción la titulada *El cantor de jazz* (...) El señor Gómez de la Serna, que salió al escenario vestido caracterizado de negro, llevando como guión para su discurso unas notas escritas en tres pizarras, hizo una charla ingeniosa y desconcertante, que fue muy celebrada por el público”. En fin, los esfuerzos de los jóvenes intelectuales por situar el cine dentro de las

actividades intelectuales y creativas tuvieron buena acogida en la prensa diaria general” (Montero y Paz 2002: 121).

En los años 40 y 50 además de las dificultades a las que había de enfrentarse para lograr la organización de los ciclos o proyecciones (los distribuidores se negaban a ceder películas gratuitamente, los cines no prestaban sus salas), había que sumar la falta de formación de los socios los cuales no sabían valorar dichos esfuerzos. Sin embargo, gracias a unas minorías interesadas en la belleza y originalidad, ausentes en las pantallas comerciales, se evidencia un incremento en el número de cineclubs. Los colegios y asociaciones culturales se toman a la tarea de procurar el material en la Filmoteca o a través de las representaciones diplomáticas que no costaban dinero.

Gracias a la red de cineclubs de los años 60 y 70 se inicia la proyección de películas en versión original subtituladas en castellano y más adelante se abren las llamadas salas de arte de ensayo o especiales. A pesar de ser circuitos minoritarios estrenaban títulos de gran categoría con actores cinematográficos conocidos pero siempre a condición de la aprobación del Ministerio de Información y Turismo.

El cine club Español estrenó cine ruso con la película *Tempestad en Asia* (1928) de Pudovkin. Los asistentes eran miembros de la aristocracia, su presentador fue Julio Alvarez Vayo y se celebró en el hotel Ritz en uno de los antiguos salones de juego.

Una de las últimas sesiones organizadas por el cineclub Español se llevó a cabo en el Palacio de la Prensa con la proyección del *Acorazado Potemkin* (1925) de Eisenstein. El entonces Ministro de Instrucción Pública Marcelino Domingo autorizó la sesión, la cual terminó entre gritos, bofetadas, tiros y finalmente la película fue confiscada por las autoridades.

Con la orden del 11 de marzo de 1957 se establece una calificación especial para las películas destinadas al circuito de los cineclubs. Las películas debían contar con la aprobación previa de los organismos censores ordinarios pero al tratarse de un circuito limitado gozaban de una censura más tolerante por el hecho de estar destinadas a un público instruido y conocedor del arte cinematográfico. Una orden posterior con fecha del 4 de julio de 1963 va a regular el funcionamiento de los cineclubs y de la Federación Nacional de Cineclubs (FNC). Por último, la orden del 20 de noviembre de 1963 del

Ministerio de Hacienda establece las normas concretas en cuanto a estas importaciones permitiendo la excepción de aranceles aduaneros y tasas fiscales. El número máximo de películas que podían ser importadas en un año era de veintiuno pero existía la posibilidad de ampliar esta cantidad previa autorización de la Dirección General de Cinematografía. La FNC como miembro en pleno derecho de la Federación Internacional pudo entablar contactos con otras federaciones europeas e importadores para hacerse con títulos de interés para el exigente público de los cineclubs. El atractivo de los títulos que podían verse en los cineclubs sirvió de incentivo para darse de alta en la FNC ya que contaban con material en diferentes formatos y cada año se importaban nuevas películas en V.O. subtitulada. Además se organizaban ciclos gracias a las ofertas de las instituciones extranjeras o de las embajadas, de la Filmoteca Española o de los festivales.

Las siguientes películas rusas se mostraron en los cineclubs de Madrid y Barcelona:

La infancia de Iván (Ivanovo detstvo) de ANDREI ARSENEVITCH TARKOVSKI (URSS 1961-1962)

Hamlet (Gamlet) de GRIGORY MIKHAILOVITCH KOZINTSEV (URSS 1963-1964)

El primer maestro (Pervyj uchitel) de ANDREI MIKHALKOV-KONTCHALOVSKY (URSS 1965)

El fascismo ordinario (Obyknovenny fashizm) de MIKHAIL ILITCH ROMM (URSS 1965)

Los gitanos van al cielo (Tabor ujodit v nebo) de EMIL LOTIANU (URSS 1976)

Pseudónimo Lukacs de MANOS ZARAKIAS (Hongria – URSS 1978)

Moscú no cree en las lágrimas (Moska slëzam ne verit) de VLADIMIR MENSHOV (URSS 1979)

Los festivales

Los festivales lograron convertirse en el locus donde las diferentes cinematografías nacionales exponían sus mejores trabajos. Hoy en día promueven la idea de un cine donde se muestran diferentes manifestaciones de tema y espíritu opuestas al esquema comercial promovido principalmente por Hollywood. La oposición a un poderoso mercado mundial ha creado una especie de burbuja de festival en donde el público acude a ver filmes artísticos y aquellos realizados gracias a subvenciones y patrocinios.

Un ejemplo de lo anterior fue la Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena puesta en marcha a partir de 1969 con el objetivo de mostrar un cine de corte social y comprometido bajo una orientación ideológica de izquierda. Después de muestras iniciales del cine yugoslavo, húngaro y checoslovaco llegaría el turno al soviético.

En la edición de 1972 se elimina la condición de certamen del evento y se muestra *Andréi Rublev* realizada por Tarkovski en 1966-1967. Coincidentemente la película había tenido estreno internacional fuera de concurso en el Festival de Cannes de 1969, donde fue galardonada con el premio FIPRESCI. Luego de una calurosa acogida por parte de la crítica, el cineasta repetiría su participación al año siguiente con *Solaris* (1971).

Aprovechando esta apertura al cine soviético se organizan ciclos de cine ruso durante los siguientes dos años. El primero titulado “Kozintsev y Trauberg: la fábrica del actor excéntrico” durante la V Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena de 1973. Los títulos del ciclo incluían las obras realizadas por Kozintsev en colaboración con L. Trauberg: *El Abrigo (Shiniel 1926)*, *La nueva Babilonia (Novi Vavilon, 1929)*, *La juventud de Máximo (Yunost Maksima, 1934)*. La realizada en solitario por G. Kosintzev *El rey Lear* (1969), *Las extraordinarias aventuras de Mr. West en el país de los Bolcheviques* (1924) de Lev Kulechov, *El sastre de Torjok (Zalroishik iz Torzhka, 1925)* de Yakov Protozanov, *El proceso de los tres millones (Protsess o trioj milionaj, 1926)*, *La muchacha de la caja de cartón (Dievushka s korobkoi, 1927)*, y *La Felicidad* (1934) de Alexander Medvedkin.

El segundo ciclo de cine ruso correspondiente al año 1974 en Benalmádega recogía una muestra de las producciones de los años treinta. *Las ruinas del imperio (Obломok Imperi, 1923)* de Friedrich Emler; *Suburbios (Okraina, 1933)*, de Boris Barnet; *Chapaiev, el guerrillero rojo (1934)*, de Serguei Guergi Vasiliev; *La noche de San Petersburgo (Petersburskaia, 1934)*, de Grigori Rosal y Vera Stroieva; *El circo (Tsirk, 1936)*, de Grigori Alexandrov; el musical *Volga (Volga, 1938)*, de Grigori Alexandrov; *Los trece (Trinadsat, 1936)*, de Mikhail Romm; *La última noche (1937)* de Yuri Raizman; *Una vela en el horizonte (Belietet parus odinoki, 1937)* de Vladimir Legoshim; *Pedro el Grande (Piotr Piervi, 1937)*, de Vladimir Petrov; *La infancia de Gorki (Dietsvo Gorkovo, 1938)*, de Mark Donskoi; *Miembro del gobierno (Chlien Pravitelstva, 1937)*, de Alexander Zarji y Iossif Jeifits; y *Una historia musical (Muzikalnia Historia, 1940)* de Alexander Ivanovski y Herbert Rappaport.

Otros ciclos posteriores se especializaron en la difusión del cine de Eisenstein y Dziga Vertov. Así en 1976 durante la VIII Semana de Cine de Autor en Benalmádena se mostraron 4 obras de Eisenstein *La Huelga (Stachka, 1924)*, *Octubre (Oktiabr, 1928)*, *Lo viejo y lo nuevo (Staroie y Novoie, 1929)* y *El prado de Bezhin (Biezhin lug, 1935)* y *Cine ojo (Kin loglaz, 1924)* de Vertov. De vuelta la competición participaron *El Sauquillo rojo (Kalin Krasnaia, 1974)* de Vassili Shukshin; y *Feroz (Liuti, 1974)* de Tolomush Okeyev en representación del cine soviético.

Cuando en 1977 se celebra nuevamente la Semana de Autor se decide proyectar tres películas que habían sido anteriormente rechazadas por la censura en 1974 como parte del ciclo denominado Operación apertura: *La fiesta de San Ioirguen (Prazdnik sviatogo Iorguena, 1930)* de Yakov Protazanov; y dos largometrajes de Kozintsev y Trauberg: *El regreso de Máximo (Vozvarschenie Maksima, 1937)*, y *la Barriada de Vuiborg (Viborgskaia storona, 1938)*.

Para finalizar este recuento podemos destacar la presentación de las siguientes películas durante la X Semana de Cine de Autor de Benalmádena: *Una mujer rara (Stranaia Tchenshina, 1980)* de Yuli Raizman; dos largometrajes: *Tú y yo (Ty i ya, 1971)* y *La ascensión (Voskhozhdenie, 1977)* de Larissa Sheptiko.

Los ciclos de cine

Como resultado directo de la apertura política en la ex-URSS con la llegada de Gorbachev se logra desempolvar las películas que habían estado guardadas en los estudios cinematográficos de Moscú y Leningrado. Cabe señalar la mayor muestra de cine de la ex-URSS en España fue organizada en 1988 en Oviedo. Se trataba de 62 películas que conformaban un ciclo que englobaba los clásicos de Eisenstein, Vertov y Pudovkin hasta los más actuales como Klimov, Tarkovski, Guerman y Mijalkov.

Los ciclos de cine soviético en su mayoría han sido organizados por instituciones sin fines de lucro. En la Universidad de Navarra en 1988 se pudo presentar el ciclo Andréi Tarkovski bajo la coordinación del Cine Club Universitario de Belagua. Además de haber brindado la oportunidad de ver toda la obra conjunta del autor se contó con la presencia de su viuda e hijo.

Los coordinadores de los ciclos de cine ruso han sabido aprovechar la plataforma que brindan los Festivales como fue el caso en 1999 con la obra de Sokurov durante el Festival de cine documental de Navarra.

Por iniciativa de la Filmoteca Española se llevó a cabo el ciclo Hielos y deshielos: Otra historia del cine soviético (1926-1968) en el 2004. Aquella muestra dio oportunidad al público español de conocer el cine soviético del entretenimiento además del cine documental. En el 2005 el ciclo Ver sin Vertov organizado por Carlos Mugiro en La casa encendida de Madrid cubría producciones realizadas en muchas de las ex repúblicas soviéticas desde 1954 hasta el 2004. Más de cincuenta documentales de directores como Herz Frank, V. Goulin, P. Kogan, N. Boromin, M. Romm, U. Brauns, S. Paradzhanov, A. Pelechian, Y. Podnieks, A. Sokurov, N. Mikhalkov, M. Goldovskaia, V. Semenjuk, V. Kossakovsky, Ni. Obukhóvich, A. Zagdansky, V. Kobrin, I. Seleckis, D. Zhelkovsky, S. Loznitsa, M. Dvorstsevoi.

4.5. Recapitulación

Se ha intentado elaborar un mapa cinematográfico ruso en España dentro de la limitante de las fuentes disponibles. Tomando como guía los postulados de Staiger en cuanto a los factores que influyen en la recepción de los espectadores podemos destacar los esfuerzos de los republicanos por formar a las clases más bajas y convertir las historias cinematográficas en un ocio útil siguiendo el ejemplo del realismo socialista soviético. Se exaltaba al héroe como educador de la propaganda soviética y su modo de vida como ejemplo a seguir. Este hombre nuevo llevaría a realizar un mundo socialista igualitario y de continuo progreso. Protagonistas ideales de la talla del famoso guerrillero Chapáev fueron muy conocidos por los combatientes españoles. Ehrenburg (1986) da cuenta de la reacción del espectador/soldado durante la proyección de *Chapáev*. Muestras de aprobación como “Viva Chapáev” o de rechazo “Muera el comisario” no se adhiere al modelo teórico del espectador pasivo sino al del participativo e irreverente. Sin embargo, las películas que gozaban de mayor éxito entre el público eran las norteamericanas que por su temática lograban mayores recaudaciones.

En 1936 todo lo relacionado con el cine estuvo a cargo de la Oficina de Propaganda e Información que a su vez dependía de la Subsecretaría de la Presidencia del Consejo de Ministros. Posteriormente la coordinación y políticas sobre cine recaen sobre el recién creado Ministerio de Propaganda. Madrid establece la Junta de Espectáculos cuyo mayor logro fue la actuación conjunta entre los sindicatos y la administración, mientras en Barcelona se sucedían las incautaciones de las salas por parte de la CNT. La Comisaría de Espectáculos y el Comisariado de Propaganda en Cataluña fueron los organismos administradores de la producción cinematográfica promovida por la Generalitat de Cataluña.

Con la llegada de los nacionalistas al poder se logra implantar el monopolio sobre los noticiarios al igual que el control sobre la producción cinematográfica nacional privada por medio de la censura de los guiones, la vigilancia durante los rodajes e incluso la depuración de los profesionales y las empresas cinematográficas que habían colaborado con el bando contrario.

Las asociaciones de Amigos de la Unión Soviética (AUS) fueron una vía de “diplomacia popular” su contribución a destacar fue la de referente dentro de las relaciones culturales de ambos países y su influencia en la sociedad receptora española se concentraba en transmitir una imagen de la Unión Soviética un tanto idílica.

Dentro de unos parámetros más modestos de difusión del cine soviético se encuentran los cineclubs y festivales donde se buscaba mostrar películas como alternativa a los estrenos de las salas de cine comercial.

5. Metodología de análisis de los ejemplos seleccionados

Es importante recordar que nuestro primer objetivo es el de descubrir cuáles han sido los factores determinantes en la difusión de la literatura rusa a través del cine en España. Por este motivo consideramos que una aproximación multidisciplinaria posibilita la aplicación de un esquema comparativo tomando como base aportaciones propias y de autores especialistas en la materia.

El texto audiovisual escogido ha sido *Dr. Zhivago*. Esta selección viene motivada por un especial interés en descubrir como la visión de David Lean junto con Robert Bolt se corresponde con la novela de Boris Pasternak (1958). Otro motivo que puedo mencionar es el hecho que el rodaje se llevó a cabo en España durante el régimen franquista. En primera instancia la ficha técnica nos proporciona datos sobre la producción, la selección del reparto de actores y técnicos, así como la mediación de su director y la sinopsis del film.

Por el carácter multidisciplinario que deseo resaltar en la elaboración del presente trabajo procederé a situar la producción del texto escrito y audiovisual dentro de sus respectivos contextos; revelaré información pertinente al escritor Boris Pasternak y en el caso de la adaptación cinematográfica sobre su director David Lean, sin olvidarnos del lugar que ocupa *Dr. Zhivago* en los universos creativos de ambos autores. Otros factores relevantes dentro del contexto de la producción cinematográfica que he tomado en consideración son: el marco histórico, sociocultural e industrial, así como las circunstancias específicas tales como la ideología y el grado de aceptación o rechazo del público español hacia la cultura rusa. En cuanto a los elementos culturales prevalentes tanto en el texto escrito como en el audiovisual han sido seleccionados siguiendo el modelo de análisis propuesto por Molina (2006), según el cual podemos destacar las normas que rigen la traducción y a partir de las mismas llegar a conclusiones en cuanto a las decisiones tomadas por el traductor. Esto a su vez repercute en la recepción o rechazo de ambos textos por parte del lector/espectador. Los elementos culturales se recogen en una tabla para cada fragmento del texto origen y a su vez se muestran las versiones traducidas (Noguer 1958, Cátedra 1991, Anagrama 1997, G. Gutenberg 2010) al castellano bajo el ámbito al cual consideramos pertenecen dichos elementos. Dado que busco darle un enfoque descriptivista al presente trabajo,

me limitaré a la identificación de las traducciones en cada uno de los textos meta evitando dar valoraciones sobre su adecuación o inadecuación.

5.1. Análisis del texto escrito

5.1.1 Novela: *Dr. Zhivago* (1958)

Autor: Boris Leonídovich Pasternak (1890-1960)

La situación política en la Unión Soviética no permitía a Pasternak publicar libremente su obra. Sin embargo, en 1947, logra firmar un contrato con la revista literaria *Novii Mir* (Nuevo Mundo) para la eventual publicación de su trabajo “Innokenti Dudorov”, nombre que cambiaría luego por el de *Dr. Zhivago*. El gran volumen de traducciones que realizaba y otras circunstancias personales le impidieron trabajar asiduamente en esta novela. En el año 1946 había conocido a la que se convertiría en su amante Olga Ivinskaya (1991), la cual sirvió igualmente como prototipo para su heroína Lara. El arresto en el otoño de 1949 y posterior encarcelamiento de Ivinskaya influiría en parte en la negativa de Pasternak de abandonar su patria.

A pesar de que la muerte de Stalin en 1953 traería brevemente una atmósfera liberal al país, al finalizar *Dr. Zhivago* en 1955, Pasternak tuvo que enfrentarse a diversos obstáculos para su publicación. La traducción y primera publicación en el extranjero se realiza en Italia. Un breve repaso de los acontecimientos (Conquest, 1961) servirá para ilustrar la recepción de la novela dentro y fuera de la Unión Soviética.

Inicialmente el manuscrito de *Dr. Zhivago* es rechazado por Literaturnaya Moskva y Novii Mir debido al tono crítico de Pasternak contra la revolución marxista que llevaría los Soviets al poder. Además, este rechazo reflejaba las directrices gubernamentales contra cualquier intento de crear controversia por parte de los intelectuales sobre la libertad de expresión y el pensamiento individualista que se transmite en la obra.

En marzo de 1956, Pasternak entrega el manuscrito al periodista y miembro del Partido Comunista italiano, Sergio D’Angelo, quien le visitó en su casa de Peredelkino. Este último a su vez remite el manuscrito al editor Giangiacomo Feltrinelli, también

miembro del Partido Comunista Italiano, quien ofreció publicar la traducción italiana de *Dr. Zhivago*. Al conocerse la noticia de la inminente publicación en el extranjero, se inicia una campaña contra Pasternak en los diarios y el gobierno intenta incluso poner un alto a la misma. A pesar de la fuerte presión, Feltrinelli publica la novela en 1957²¹ e informa al gobierno soviético que la traducción y publicación en inglés ya se encontraba en marcha.

Los autores soviéticos no podían publicar en el extranjero sin previo acuerdo de las autoridades, por lo que la forma en que se manejó esta situación debía servir de ejemplo para disuadir a cualquier otro futuro autor. En la prensa oficial soviética *Dr. Zhivago* fue calificada como una obra artística de contenido débil y su popularidad fuera de la exURSS se explicaba como resultado del contenido político de la novela. Sin embargo, lo que se logró fue despertar más interés en la obra, la cual tuvo una gran acogida en el extranjero y fue rápidamente traducida a varias lenguas.

Luego de conocerse que el Premio Nobel de Literatura en 1958 había sido otorgado a Pasternak, el Partido Comunista y el Sindicato de Escritores de la URSS inician una fuerte campaña contra el poeta. Como consecuencia es expulsado del Sindicato de Escritores y acusado de traición a la patria y de haber criticado la revolución socialista y la sociedad soviética. Con el aumento de la presión mediática y la amenaza de deportación al extranjero, Pasternak declina el premio en una carta publicada en el diario Pravda y escribe otra carta al entonces Secretario General del Partido, Nikita Kruchev, solicitando no ser deportado porque esto sería el equivalente a morir. En la carta al Sindicato escribe:

“He creído que mi alegría por haberseme concedido el premio Nobel no sería sólo mía, sino que se haría extensible a la sociedad de la que formo parte. A mi entender, el honor del que he sido objeto yo, un escritor actual que vive en

²¹ Pasternak, Evgenii B. (2008) En <http://magazines.russ.ru/continent/2008/12/pa12..html> (consulta 06-06-2013) y (2001). En <http://magazines.russ.ru/continent/2001/107/past.html> (consulta 10-09-2012). Feltrinelli escribe al traductor italiano Zvetemich la urgencia de finalizar la traducción en tres meses por motivos contractuales con el autor y lograr la publicación y puesta en venta el 2 de septiembre (1957). El 9 de mayo Zvetemich informa que ha traducido 546 folios y explica que se trata de un texto difícil debido a la belleza de su forma (prosa poética).

Rusia y por consiguiente soviético, se extiende por lo mismo a toda la literatura soviética. Me apena haber sido tan ciego y haberme equivocado.”²²

Cabe destacar la entusiasta acogida que la crítica extranjera y escritores como Edmund Wilson, Alberto Moravia y Albert Camus dieron a la obra. Sin embargo, Vladimir Nabokov no le impresionó la forma artística de la novela de Pasternak. Por su parte, Fleishman, estudioso de toda la obra de Pasternak, opina que *Dr. Zhivago* ha sido duramente criticado por su vinculación orgánica e indisoluble con la cultura europea. Pasternak era visto fuera de las fronteras rusas como el símbolo de la antigua cultura, con su educación refinada y mente abierta hacia movimientos como el Simbolismo, su oposición a la cultura oficial, apoyo al humanismo e interpretación del Cristianismo. Todo esto era contrario a la ideología y directrices que el Partido Comunista quería establecer en la nueva sociedad.

En 1988, treinta y dos años después se publica finalmente *Dr. Zhivago* en la Unión Soviética. En 2008 Iván Tolstói publica *Otmiti román “Dóktor Zhivago” mezhdu KGB i TsRU* que despertó nuevamente el interés del público en torno a la primera publicación de la novela *Dr. Zhivago*.

A la primera publicación de la novela *Dr. Zhivago* en España de 1955 le han seguido un variado número. Garcia y San Vicente (2001 y 2008) quienes luego de estudiar la historia de la recepción y traducción de *Dr. Zhivago* en España afirman que el proceso de reescritura y modificación de una traducción directa e indirecta es habitual en la recepción de la literatura rusa en España; destacando el hecho de que la traducción francesa de la novela también estuvo presente en conjunto con la versión italiana; y que los factores como el tiempo y presupuesto de las editoriales llevan a la reedición de traducciones anteriores o realizar revisiones.

5.1.2. Resumen del Argumento

Las vivencias del Dr. Yuri Zhivago permiten al lector conocer los primeros años de la primera revolución rusa de 1905, la Primera Guerra Mundial, la Revolución de febrero de 1917 que acabaría con la monarquía rusa, la Revolución de Octubre del

²² Traducción de Ricardo San Vicente (2010).

mismo año que llevaría al poder a los bolcheviques, la posterior Guerra Civil y en el epílogo la Segunda Guerra Mundial y la situación de la posguerra hasta aproximadamente el año 1950. Pasternak se concentra en la exploración del individuo, su situación existencial y psicológica. Zhivago hace énfasis en la naturaleza accidental de la revolución, su opinión es la de cualquier ruso perteneciente a la clase media alta de la época y se contrasta con la de los personajes como Tiverzin, quien vive rodeado de injusticias. No consigue formar parte de la clase trabajadora como era su deseo inicial, debido principalmente a la desconexión que había entre estos grupos sociales. Su resignación y sacrificio en nombre del bien del pueblo ruso parece inevitable, pero las privaciones materiales, el hambre, las epidemias, la burocracia del régimen bolchevique lo llevan a la desilusión y fin de expectativas de libertad y liberalismo ilustrado. Las prioridades de los bolcheviques consistían en establecer la dictadura del proletariado, liderar la victoria en la lucha de clases y reconstruir la sociedad de acuerdo a sus patrones ideológicos.

Cuando Zhivago entra en contacto con la gente común al mudarse a los Urales, comprende que el nuevo régimen es aún más opresivo que el anterior y que no se solucionarían los problemas tan agudos como la distribución de la tierra entre los campesinos. Llegará a la misma conclusión después de su experiencia con los partisanos que le obligan a servir como médico en sus filas. En definitiva, el proceso que debería llevar a la construcción de una nueva sociedad busca eliminar por todos los medios el individualismo, por lo que su único medio de escape lo encuentra en el arte y el amor. Aunque se encuentra aislado sin demostrar abiertamente ninguna postura política continúa siendo una amenaza para el régimen, ya que habla desde su fortaleza espiritual e intelectual y sigue fiel a sus principios morales.

La crítica adversa ha señalado la falta de veracidad histórica en la novela al no incluir, como hiciera Tolstói (1828-1910) en *Guerra y Paz*, personajes reales y eventos históricos conocidos. Poggioli (1965) afirma que en *Dr. Zhivago*, Pasternak descarta fechas, hechos y personajes reales para mostrar cómo el protagonista percibe y experimenta la historia. También ha motivado críticas el uso en la novela de coincidencias, encuentros y conexiones improbables por parecer artificiosas.

En los tres primeros capítulos se presentan los principales personajes y se destacan los temas fundamentales de la obra. Uno de estos temas es la vida en oposición a la muerte y cómo todo lleva a la inmortalidad. Pasternak recurre a la descripción de la naturaleza como simbolismo de la vida y su constante transformación. Más adelante se tratará el uso de todos estos elementos claves (nieve, viento, sol, flores) y su significado filosófico en los poemas de Zhivago al final de la novela.

Yuri Zhivago y su tío Nikolai Vedeniapin coinciden en la idea de que hay vida después de la muerte y que el Cristianismo no se reduce a comprender la moraleja de las parábolas. Lo que hay que destacar según Vedeniapin es que Cristo explica la verdad basándose en situaciones de la vida diaria. Esta postura evidentemente es contraria a la de los bolcheviques, quienes esperaban erigir un nuevo tipo de hombre, el soviético, devoto constructor del futuro estado comunista.

Los personajes Pavel Antípov/Strelnikov y Liverii Mikulitsin promueven la ideología marxista en la novela. Las conversaciones entre Zhivago y estos últimos reflejan el pensamiento de Pasternak sobre las teorías que tratan de ordenar o regular la vida porque considera ésta como una fuerza autónoma y original que no puede ser reducida a categorías según ideologías políticas o empleando la represión, coerción o dictadura partidista para lograr dicho objetivo. Su reacción ante estas prácticas es retraerse en su arte, la creatividad y contemplación.

Pasternak transmite su concepción personal sobre el arte por medio de Vedeniapin, quien defendía formulaciones de Tolstói como la que aseguraba que entre más el hombre demuestra su devoción a la belleza, más se aleja del bien.

Ejemplo 13 lit.:

...pero el padre Nikolái, que había pasado por el tolstoísmo y la revolución, era un hombre que avanzaba hacia el futuro.

Otros pasajes del libro también evidencian la opinión de Pasternak sobre la relación del artista con respecto a la cultura oficial. Los modelos a seguir los había encontrado en las obras de Pushkin, Chéjov, Dostoievski y Tolstói. Desafortunadamente, los valores que apreciaba en estos autores se habían convertido en anacronismos de la noche a la mañana en el nuevo estado comunista. Sus ideas se

centraban en los ideales expresados por los autores literarios rusos del siglo XIX utilizando formas sencillas de expresión poética, donde el artista debe hablar a su público en una lengua libre de dogmas y en un estilo accesible.

La libertad de expresarse también es otro tema del que se ocupa Pasternak en *Dr. Zhivago*. Las restricciones impuestas por el régimen soviético sobre la libertad de expresión son criticadas en la novela. La suerte que corre la familia Gromeko y Yuri Zhivago son un claro ejemplo de la destrucción de la *intelligentsia rusa* y su principio fundamental-la libertad. Los personajes Gordon y Dudorov, amigos de la infancia de Zhivago, parece que gozan aún, por motivos profesionales, de un ambiente donde tienen acceso a buenos libros, buenos compositores de música, encuentros culturales, etc. Sin embargo han perdido la capacidad de pensar libremente y dirigir una conversación donde expresen sus verdaderos pensamientos. Al acogerse al régimen soviético, que buscaba reeducar la antigua *intelligentsia*, se habían vuelto incapaces de sostener una actitud crítica hacia el nuevo orden político; alejándose de sus ideales juveniles de librepensadores. El Epílogo de la novela se consagra a la suerte que corrieron Gordon y Dudórov, los amigos de la infancia de Zhivago. Ambos adoptaron la corriente partidista después de pasar años en los campos de trabajos forzados, llamados *Gulag*, mientras Yuri pagó un alto precio por su individualismo. Como otra coincidencia más se encuentran con una lavandera huérfana, Tania, que reconocen como la hija perdida de Lara y Yuri. El recuento de sus historias finaliza con un deseo de paz universal.

El objetivo de Zhivago es llevar una vida íntegra sin abandonar sus valores morales. En su búsqueda del perfeccionamiento espiritual abandona su trabajo de médico y se conforma con realizar tareas que lo ayuden a sobrevivir. Al seguir la doctrina cristiana del sacrificio, según considera Bodin (1990), Pasternak transmite a través de Zhivago su propia experiencia personal. Recordemos que sus colegas y amigos artistas habían sido arrestados, ejecutados o se habían suicidado. Bodin afirma que la visión de Pasternak era la de la vida creativa como sacrificio.

Además de sacrificios, la vida de Zhivago se encuentra llena de elementos trágicos. El mensaje que se transmite es el que la vida es imposible sin sufrimiento y muerte para que haya una resurrección. Además del componente cristiano-religioso se aborda la condición del pueblo judío a través de las afirmaciones de Misha Gordon, uno de los amigos de Zhivago. Las actitudes judaicas de Zhivago como la idea profética de

la felicidad universal; y el celebrar la vida terrenal en vez de prepararse para la vida después de la muerte ayuda de alguna manera a comprender la peculiar naturaleza del cristianismo de Pasternak.

Livingstone (1989) realiza una dura crítica contra los personajes de la novela y los cataloga como desencajados e inverosímiles, cuyas acciones están faltas de motivación psicológica.

5.1.3. Personajes principales: Lara, Antípov/Strelnikov y Yuri

Dr. Zhivago es una novela escrita por un poeta, por lo que su lenguaje no sigue los convencionalismos de la novelística tradicional. Se debe leer entre líneas buscando el significado indirecto, asociativo y simbólico. Pasternak persigue la caracterización intelectual, política y psicológica de los personajes sin seguir los parámetros habituales para la descripción del personaje canónico encontrado en el realismo del siglo XIX (Sivianksi 1978). En el caso de Lara, por ejemplo, se detalla de forma casi poética una ambivalencia entre lo emotivo e intelectual. Es precisamente en este sentido que la crítica encuentra los desaciertos en la novela.

Lara es una mujer que desde muy joven se enfrenta a situaciones difíciles, logrando mantener su espíritu de libertad inalterado. Komarovski, quien aparecerá y desaparecerá en momentos claves de su vida, logra seducirla en su juventud. Su escape será el matrimonio con Pavel Antípov, a quién estará ligada posteriormente por un sentimiento de lealtad. Los encuentros con Yuri Zhivago se suscitarán como predestinados. En cada una de estas situaciones se descubren los valores que la guían en sus actos y la principal coincidencia de opiniones con Zhivago--la vida está llena de sacrificios necesarios. Se convierte en una figura trágica al no poder adaptarse a la realidad de la sociedad soviética, por lo que es marginalizada y probablemente como se explica al final del libro, enviada a un campo de trabajos forzados.

El carácter de Pavel Antípov/Strelnikov lo descubrimos a medida que evoluciona su relación con Lara y Zhivago y su actitud hacia la revolución. Zhivago y Antípov les une el amor/atracción hacia Lara. En respuesta a esta atracción cada uno reacciona de forma distinta, mientras Zhivago trata de protegerla y la convierte en la musa de su poesía, Antípov se aleja de ella para transformarse en el decidido y temido Comisario Strelnikov (strel-flecha) y (streliat-disparar).

Komarovski es el personaje oportunista que logra en todo momento quedar bien con todo el mundo.

5.2. Los poemas de Yuri Zhivago

Para el análisis de los poemas de Yuri Zhivago se ha seleccionado la traducción realizada por Selma Ancira y el poeta mexicano Francisco Segovia en 1989. Las demás ediciones no presentan grandes diferencias y en la mayoría de los casos se re-edita la traducción original de Fernando Gutiérrez de 1958. La norma inicial que opera sobre esta traducción, refiriéndonos a la elección básica por la que optan los traductores consiste en destacar el tema religioso del autor con el objetivo de transmitir la visión de Pasternak al lector meta.

Al final de la novela Pasternak incluye los poemas del Dr. Yuri Zhivago en los que resume los grandes temas de la novela, ocultando así su autoría tras un personaje ficticio. Con esta estrategia logra cierta libertad que le permite recurrir a elementos poéticos tomados del cristianismo. El lector puede reconocer en los poemas la postura de su autor. Además, los temas están bien definidos por lo que sirven de apoyo para una mejor comprensión de la novela y sus protagonistas. Se han dividido los temas en naturaleza, amor y el significado y propósito de la vida, el arte y el Cristianismo. La vida vista desde el ciclo de poemas se aboca a un final donde la desesperación es fuente de creación.

Norma: mantener la visión pasternakiana sobre la conexión entre la religión, naturaleza, el amor y simbolismo literario.

Los traductores han decidido emplear un léxico poético acorde con los temas universales a los que se refiere el autor original sin recurrir a explicativos o notas de pie de página.

El ciclo de poesías se inicia con Hamlet como primer poema y gira en torno al tema del sacrificio, predestinación y sufrimiento que también se expone a lo largo de toda la novela. Cabe destacar que Pasternak tradujo las obras de Shakespeare por lo que se puede suponer que este título tiene sus motivaciones. Además, puede llevar a múltiples interpretaciones. La ambigüedad del “yo” permite atribuir la acción al

personaje que considera su destino humano, a Hamlet frente al fantasma de su padre o a Cristo apelando a Dios. Todos tienen un destino que no pueden cambiar. En cuanto a la conexión con la novela podemos asociar la figura de Cristo con el destino poético de Zhivago y su autosacrificio en nombre de la poesía.

En el segundo poema se recurre a la naturaleza. En “Marzo” se le da importancia a tres aspectos fundamentales de la novela: el hombre, la naturaleza y Cristo. Según Livingstone (1978) las descripciones en el capítulo diez hacen pensar que se trata de la Pascua. El poema “Marzo” también ubica la celebración religiosa dentro del ciclo natural de la vida y se conecta como oposición al siguiente poema mucho más sobrio. “En Semana Santa” se respira una atmósfera melancólica de las personas afligidas por la muerte de Cristo.

Nuevamente el poeta recurre al tema de la naturaleza lírica en los siguientes 2 poemas del ciclo, contrastando lo urbano y lo rural. Se trata de “La noche blanca” y “Fangal de primavera”. El primer poema se sitúa en San Petersburgo y el siguiente en los Urales durante la Guerra Civil con alusión a los partisanos. El hilo conector de ambos es un pájaro que sugiere como trasfondo la juventud y el amor romántico. El segundo poema parece traer a la mente una musicalidad más compleja como si se tratara del desánimo de Yuri tras su viaje de Iuriatin a Varykino.

El siguiente poema “La explicación” transpira el amor y la pasión que siente Zhivago por Lara en la ficción y Pasternak por Olga Ivinskaia en la vida real.

“Verano en la ciudad” transmite tensión, soledad y desdén del protagonista al recrear unas calles vacías, acompañadas del perezoso despertar de los árboles al alba. Pasternak se sirve de los elementos naturales como “El viento” y “El lúpulo” para expresar sentimientos hacia su amada durante una noche de verano o al describir el ambiente embriagador que resulta del contacto físico que tiene el poeta y su amada durante una lluvia de verano. Con estos dos poemas se cierra la serie de poemas dedicados al verano para pasar al otoño con “El veranillo de San Martín”.

Con la llegada del otoño se hace hincapié en las actividades propias de la estación, por ejemplo, la preparación de las conservas que se utilizarán en el invierno. Se percibe satisfacción en la rutina diaria a través de las voces, risas y bullicio. El poeta

reflexiona sobre el inminente fin de las cosas. La melancolía otoñal se transfiere al poema “La boda”, cuya celebración llena de música y baile hace reflexionar al poeta sobre lo momentáneo de la vida.

El tema en los siguientes poemas se centra en el sacrificio, que ya hemos visto está muy presente en la novela. Cabe señalar que el sacrificio es un sentir muy característico de las enseñanzas de la Iglesia Ortodoxa Rusa.

El poema “Otoño” despierta sentimientos de soledad, humildad ante las dificultades, disposición al sacrificio personal y sufrimiento. Luego, al final ocurre un cambio en el tono cuando el poema recurre a la naturaleza y al amor. Los árboles pierden sus hojas, la joven amada pierde sus ropas ante nuestros propios ojos con movimientos rítmicos. El amor le brinda un alivio en momentos de desesperanza. Este poema concuerda con el segundo encuentro de Zhivago con Lara en Varikino.

En “Cuento de hadas” Zhivago nos trasmite su temor ante el aullido de lobos acercándose a la casa donde se encuentra con Lara en Varikino. Su reacción es protegerla ante el peligro. Su angustia nos lleva a la leyenda de San Jorge, donde el dragón transmite elementos atribuibles a Komarovski.

Aunque “Agosto” pudiera sugerir que se habla nuevamente sobre la naturaleza, el poeta se centra en el tema de la muerte. Existe una correspondencia con los ritos de la Iglesia Ortodoxa Rusa, el 6 de agosto se celebra la Transfiguración de Cristo. Además, el 6 de agosto de 1903 Pasternak sufrió una caída de un caballo y estuvo a punto de morir. Al haberse escrito el poema en 1953 pudiera tratarse de este acontecimiento.

“Una noche de invierno” es considerado un hermoso poema lírico. Se abre el ciclo cuyo tema central es el amor. En este primero los amantes son descritos metonímicamente por medio de las sombras en la pared y el sonido de zapatos al caer al suelo. La imagen de una vela aparece en cuatro de las ocho estanzas, convirtiéndose en el estribillo: “sobre la mesa ardía una vela”. Se atribuye la aparición de la vela a los momentos coincidentes, inverosímiles para los críticos, en la novela, como si se tratara de un cruce de destinos. Una vela encendida aparece en la ventana que observa Yuri a su paso por un edificio el día de la fiesta de Navidad de los Svetinski. Diez años más tarde, Yuri finaliza su poema en compañía de Lara. La vela encendida que inspira las

líneas del poema se encuentra en la habitación de Pavel Antíпов, esposo de Lara. Esta visión de la vela también la utiliza el director Lean como simbolismo en la versión cinematográfica.

El ciclo de poemas de amor se cierra con “La separación” y “Encuentro”, donde ambos representan la melancolía de Zhivago con la partida de Lara.

A manera de conclusión, Zhivago dedica los últimos seis poemas al tema religioso abarcando la vida y muerte de Cristo, el amor y el sufrimiento. “La estrella de Navidad” es el poema más extenso dedicado a los detalles del nacimiento de Jesús, según el relato bíblico. “El amanecer” es un poema elusivo, ya que no se hace mención específica del sujeto a quien va dedicado. En su momento, se especulaba que Pasternak lo había escrito en honor a Lenin o Stalin. Su nuera en una entrevista transmitida por TV.3cat afirma que Boris Leonidovich había contestado abiertamente en una ocasión que se lo había dedicado a Dios. La alusión al desconocido en la segunda estanza confirma la presunción religiosa del poema ya que alude a su propio destino.

“Milagro” también se basa en un relato bíblico con un sólido final moralizador. Se trata del árbol de higo que encuentra Cristo en su camino desde Bethania a Jerusalem. Inmediatamente después de que Cristo acusa al árbol de su sinsentido en aquel ambiente y falta de talento, el árbol se consume y se vuelve cenizas. En el calendario de la Iglesia Ortodoxa Rusa, este episodio sirve para conmemorar el Lunes de la Semana Santa.

“La tierra” evoca nuevamente la estación primaveral en el norte, con el despertar de la naturaleza, las noches blancas, el deshielo y la floración. En contraposición encontramos “Días aciagos” dedicados a los primeros días de la Semana Santa que se inicia con la entrada de Cristo en Jerusalén. Al conocer su destino, Cristo evoca eventos de su vida. “Magdalena I y II” son profecías de la muerte de Cristo desde una sólida voz personal y emocional.

“El jardín de Getsemaní” finaliza el ciclo religioso. El recuento según San Mateo de la traición a Cristo en el jardín lleva al lector al primer poema “Hamlet”. Se hace mención nuevamente del padre, pero en esta ocasión el momento del conflicto ha llegado. En las últimas 2 estanzas se fusionan Cristo, Hamlet y Zhivago en una sola voz

motivados por el sacrificio. El mensaje religioso de este poema es también eterno y universal, debemos aceptar nuestro destino como algo inevitable, con humildad y fe.

5.3. El referente cultural desde la traductología

A continuación nos referiremos a la terminología más extendida de los elementos propios de una cultura que a su vez servirá de base para identificar y estudiar los referentes culturales presentes en los ejemplos seleccionados que analizaremos en la sección 8 del presente trabajo.

Mayoral (1999) nos ayudará con el esbozo del tratamiento que se le ha dado a los referentes culturales en los Estudios sobre Traducción.

Ya en 1953 Andréi Fiódorov a la cabeza de la escuela soviética o eslava dirige su interés hacia las diferencias culturales en relación con la traducción. Vinogradov²³, Alesina, Tcherednychenko y Koval se suman a esta corriente de enfoque comparatista para resolver los problemas que surgen a la hora de traducir las *realias*²⁴ culturales, es decir al momento de reproducir aquellas características materiales y espirituales, así como las palabras que denominan dichos objetos en TT. Esta escuela es la primera en distinguir entre los signos o referencias y conceptos o referentes.

En el apartado 2.3 hemos mencionado la aportación de Nida (1964) en cuanto a la “equivalencia formal y dinámica”. En el marco de las traducciones bíblicas también ha valorado la necesidad de la adaptación cultural de la Biblia, especialmente en el caso de pueblos o naciones distanciadas geográficamente. Ya en su obra de 1945 había clasificado *cultural features* en 5 categorías: ecología, cultura material, cultura social, cultura religiosa y cultura lingüística.

Posteriormente Nida (1964) denomina las presuposiciones así:

²³ Ver Obolenskaya 1992b para una visión global del desarrollo de los estudios sobre traducción en Rusia.

²⁴ Vlajov y Florín (1970) definen los *realia* como elementos textuales que denotan color local e histórico y se dividen en 4 categorías: a) geográficos y etnográficos, b) folklóricos y mitológicos, c) objetos cotidianos y d) sociales e históricos.

Presuposiciones son las suposiciones subyacentes, las creencias y las ideas que son compartidas generalmente por las personas que casi nunca son descritas o definidas, sencillamente porque parecen tan básicas y obvias que no requieren una formulación verbal (Ibid:14).

En nuestro recorrido nos acercamos a la escuela funcionalista alemana cuyo interés se enmarca en la definición de *realia* y *kultureme*. La funcionalista Katherina Reiss (1996) incluye los elementos espaciales y temporales dentro de los determinantes extralingüísticos a considerar a la hora de traducir. Mientras Cristiane Nord (1997) toma de Vermeer (1983) el concepto de culturema.

Un fenómeno social de una cultura A que es considerado relevante por los miembros de esta cultura y que, cuando se compara con un fenómeno social correspondiente en la cultura B, se encuentra que es específico de la cultura A. (Nord 1997:34, 137)

Cabe ampliar la contribución de Nord (1997) por lo aprovechable en nuestro trabajo. La autora define los elementos culturales como *indicadores culturales o puntos ricos* al tratarse de aquellos puntos en los que dos culturas difieren y sobre la base que pudieran crearse desencuentros o una barrera cultural. Desde su enfoque funcionalista propone un modelo de análisis de los indicadores culturales en el texto literario. Su modelo distingue los indicadores culturales así:

1. Aquellos derivados del comportamiento que los corresponde con las funciones comunicativas fática, referencial, expresiva y apelativa. Se incluyen los signos paraverbales o cualquier otro elemento portador de información sin discriminar si se trata de actos del habla o gestos, lo que resulta en un acercamiento de los elementos culturales a la Sociolingüística.
2. Aquellos que surgen de las condiciones del texto, es decir de la situación en que se desarrolla la acción, distinguiendo cuatro elementos posibles: sitio o lugar, momento, ocasión y los participantes de la acción por un lado. Por el otro lado está el trasfondo sociocultural que le acompaña: ambiente natural, modo de vivir, historia y patrimonio cultural.

Una característica que la investigadora enfatiza es la naturaleza dinámica de dichos elementos culturales en oposición a la mayoría de las propuestas que consideran el elemento cultural como algo estático. Por lo que la función fática en el comportamiento comunicativo incluye el tratamiento personal, las fórmulas de saludo y las despedidas. Cuando nos encontramos ante un comportamiento no comunicativo la función fática encompassa un comportamiento situacional caracterizado por la relación que mantienen los interlocutores con el tiempo (las pausas conversacionales, los silencios) y con el espacio (la distancia que mantienen los interlocutores).

La función referencial se refiere a los objetos o fenómenos del mundo que en el caso del comportamiento comunicativo se puede observar cuando se menciona un acontecimiento histórico o se describe un objeto; y en el comportamiento no comunicativo se produce mediante el modo de vestirse, de organizarse de los personajes de un texto.

La función expresiva se manifiesta en un texto a través del uso de diminutivos, de la carga emotiva de los verbos, etc., logrando que el comportamiento comunicativo genere una comunicación expresiva, mientras el comportamiento no comunicativo resulta en un comportamiento emotivo cuando los elementos paraverbales transmiten emociones, gustos, valores u opiniones.

La función apelativa es la que busca influir en el receptor para lograr una reacción concreta. Por ejemplo al decir “levantarse de la mesa es de mala educación” se busca en realidad que el oyente no se levante.

Otto Kade (1968) opina que cualquier pensamiento es traducible con independencia de la lengua en que se haya pensado, todo se puede expresar en todas las lenguas y se puede traducir de todas y a todas las lenguas. Sus propuestas tuvieron gran acogida entre los investigadores de los países socialistas por su carácter político y diferenciador de la cultura de la RDA y la República Federal Alemana (Mayoral 1999).

El enfoque de Peter Newmark (1988) se basa en el hecho que el autor/escritor/hablante comunica desde su propia experiencia y el lector o quien escucha lo hace desde la suya por lo que debemos distinguir las palabras culturales (elementos de un lenguaje cultural) del lenguaje universal y personal. Su clasificación consiste en

las siguientes categorías: a) ecología, b) cultura material, c) cultura social, d) organizaciones, costumbres, actividades, procedimientos, conceptos y e) gestos y hábitos.

Para Katan (1999) la cultura consta de las siguientes capas que van desde la corteza hacia el núcleo:

Entorno: entorno físico y político, el clima, el espacio, las viviendas y construcciones, la manera de vestir, los olores, la comida, y las divisiones y marcos temporales que existen y se experimentan de forma diferente en cada cultura.

Conducta: reglas y restricciones de comportamiento. Capacidades, estrategias y habilidades para comunicarse.

Valores: el conjunto de valores que comparte una sociedad y su jerarquía.

Creencias: proporcionan las motivaciones y razones para seguir ciertas reglas de conducta y realizar o no realizar ciertas cosas.

Identidad: nivel superior de la jerarquía.

Lo anterior ha servido para identificar planteamientos centrales y a partir de los mismos realizar la clasificación de los diferentes ámbitos culturales donde situar los elementos culturales de nuestro estudio.

5.3.1. Definición y clasificación de los ámbitos culturales en la novela *Dr. Zhivago*

El sociólogo Pierre Bourdieu (1977) se concentró en el análisis de la relación entre el poder y la cultura. Su concepción del “capital simbólico” nos ayuda a comprender cómo grupos concretos de la sociedad buscan establecer su hegemonía al acumular y disfrutar de manifestaciones culturales tales como el gusto artístico, la moda, gastronomía, religión o ciencia. Todo este capital sirve para establecer diferencias y marcas sociales. Como fue el caso en Rusia donde durante un largo período la imagen del país era representada por la KGB, la hoz y el martillo, así como sus personajes políticos: Lenin, Stalin, Breznev y Gorbachev. Todos estos elementos funcionan como referentes culturales del pasado comunista en Rusia. Imaginemos, por ejemplo, un individuo que se identifica con la ideología comunista al cual se le atribuye

un lugar y papel en una sociedad como la soviética, este papel corresponde con la promoción de los intereses y el logro del bienestar del grupo como afirmaban Bordieu y Passeron (1977). Los referentes culturales arriba mencionados así como las situaciones, comportamientos, la forma de vestir, etc. servirán para la construcción de la imagen del comunista o estereotipo nacional más representativo.

En el apartado anterior (5.3) hemos realizado un sucinto repaso del enfoque dado por las diferentes corrientes traductológicas a los referentes culturales. Cada uno de estos enfoques realiza la catalogación de los referentes culturales como elementos estáticos, excepto la corriente funcionalista que considera la dimensión dinámica de los mismos. Coincidimos con Molina (2006) en la necesidad de que el análisis traductológico incluya factores como el contexto situacional, las lenguas en juego, la función textual o el propósito de la solución adoptada en su traducción. De esta forma podemos dar cabida a los referentes culturales rusos del texto y film *Dr. Zhivago* tomando en consideración que el trasvase del referente cultural de una lengua a otra ocurre de forma dinámica.

El análisis de los referentes culturales tiene como primer objetivo identificarlos en la cultura rusa y, como segundo objetivo describir las técnicas utilizadas al momento del trasvase de los mismos al español. Hemos optado por delimitar los ámbitos culturales en religioso (rel.), literario (lit.), cotidiano (cot.) y socio-político (soc.-pol.) con la intención de darle una pertenencia concreta a los elementos culturales identificados en el texto original y meta. Además, se distingue un grupo que incluye las expresiones idiomáticas asociadas a la cultura rusa (idiom.) y el habla coloquial o jerga (coloq.), los cuales consideramos pueden clasificarse dentro de más de uno de los ámbitos arriba mencionados.

Los ejemplos seleccionados se presentan según el siguiente cuadro, donde distinguimos entre:

1. *Ejemplo No.:* el número que se ha asignado a cada uno de los ejemplos con su correspondiente ámbito de uso: religioso (rel.); literario (lit.); cotidiano (cot.) o socio-político (socio-pol.). En el caso de expresiones idiomáticas (idiom.) o del habla coloquial (coloq.)

2. *Año/editorial*: en el recuadro superior se identifican las diferentes editoriales y año de publicación: 2004 Ed. Moscú, 1958 Noguer, 1991 Cátedra, 1997 Anagrama y 2010 G. Gutenberg.
3. *Texto*: en el recuadro inferior se transcribe el texto donde aparece el referente cultural.
4. *Notas al pie de página*: se identifican las ediciones a las que pertenecen las notas de pie de página.

Ejemplo No. (ámbito)

Año/Editorial	Año/Editorial	Año/Editorial	Año/Editorial
Texto	Texto	Texto	Texto

Notas al pie de página (Editorial, año)

5.3.1.1. El ámbito religioso

Los referentes culturales que pertenecen al ámbito religioso presentan dificultades menores ya que se trata de referentes universales de la religión cristiana en las culturas que nos ocupan; sin embargo, como veremos a continuación se suscitan casos en donde nos encontramos con un vocabulario o términos específicos, por lo que se requiere que el traductor posea conocimientos extralingüísticos. Los siguientes ejemplos identificados en *Dr. Zhivago* recogen citas bíblicas o plegarias como parte de las ceremonias o liturgia de la Iglesia Ortodoxa rusa (Binns 2009), cuyas vivencias y raíces históricas bizantinas han contribuido en el desarrollo de la propia tradición cultural rusa. El pueblo ruso ha manifestado su creatividad religiosa en su pintura, literatura y música logrando de esta forma crear una naturaleza distintiva y enriquecedora. Intuimos que Pasternak (1957) se sirve de estos referentes culturales para caracterizar a los personajes de su novela *Dr. Zhivago*. Además dichos elementos culturales se contraponen a los valores que promueve el régimen soviético dándole a éste último un tratamiento negativo. En este ámbito cultural ubicamos personajes reales o ficticios, hechos históricos, conocimiento religioso, festividades paganas y religiosas, creencias populares, folklore.

Norma: reproducir los elementos religiosos característicos de la Iglesia Ortodoxa Rusa.

Esta norma nos remite a diferencias culturales de fácil comprensión para el público meta por su carácter universal.

Ejemplo 1 rel: Durante la liturgia ortodoxa se entonan cánticos bíblicos que por lo general consisten en meditaciones en torno a pasajes bíblicos o declaraciones doctrinales lo que sugiere una interpretación poética de las escrituras a diferencia de las interpretaciones tradicionales occidentales modernas a las cuales Binns (2009) atribuye un carácter más literalista.

2004 Ed. Moscú (p. 7)	1958 Noguier (p. 1) y 1997 Anagrama (p.13)	1991 Cátedra (p.53)	2010 Galaxia Gutenberg (p. 9)
Со духи праведных	Se entonó <i>La tierra del Señor y su creación.</i>	Se entonó <i>Por el alma de los justos.</i>	Andaban y andaban y cantaban <i>Eterna memoria*</i> "Del Señor es la tierra y todo cuanto hay en ella, el mundo y cuanto lo habitan".** <i>Con el alma de los justos.***</i>

*En la liturgia ortodoxa se cantan estas palabras en el interior de la iglesia, al término del rito fúnebre, antes de llevar el cuerpo del difunto, y después se repiten en el trayecto hacia el cementerio, en alternancia con otros cánticos (G. Gutenberg 2010).

**Estas palabras del primer verso del salmo 24 son pronunciadas por el sacerdote mientras bendice al difunto y le arroja un puñado de tierra (G. Gutenberg 2010).

*** Estrofa de un cántico de la misa de réquiem que se entona justo antes de cerrar el ataúd y bajarlo a la tumba (G. Gutenberg 2010).

Ejemplo 2 rel: Como veremos en este ejemplo, la “condujeron bajo la corona de oro” es una frase que funciona como culturema en la cultura meta al realizar el trasvase. Estas palabras no son una marca cultural en la lengua origen excepto dentro del contexto situacional en que ocurren (durante la celebración del matrimonio Ortodoxo).

2004 Ed. Moscú (p.109)	1958 Noguier (p. 114-115), 1991 Cátedra (p.169) y 1997 Anagrama (p.118)	2010 Galaxia Gutenberg (p. 134)
Была ужасная жара в городе, когда Лару “повезли под злат-венец”....	En la ciudad hacía un calor terrible cuando la “condujeron bajo la corona de oro”.	En la ciudad hacía un calor terrible cuando Lara fue conducida “bajo la corona de oro”.

En las ceremonias nupciales del rito ortodoxo, los testigos mantienen durante cierto tiempo una corona sobre la cabeza de la novia (Cátedra 1991).

En la ceremonia matrimonial del rito ortodoxo los testigos sostenían durante un rato una corona sobre la cabeza de la novia (Noguier 1958 y Anagrama 1997).

En el transcurso del rito del matrimonio ortodoxo, los testigos sostienen durante cierto tiempo una corona nupcial sobre la cabeza de los esposos (G. Gutenberg 2010).

Ejemplo 3 rel:

2004 Ed. Moscú (p. 110)	1958 Noguera (p. 115), 1991 Cátedra (p.170) y 1997 Anagrama (p.119)	2010 Galaxia Gutenberg (p. 135)
Из церкви вернулись прямо на пирушку в мастерскую художника, тогда же обновленную Антиповыми. Гости кричали “Горко, не пьется”, - а с другого конца согласным ревом отвествовали: “Надо подсластить”	Desde la iglesia se dirigieron, para el pisco, al estudio que ya había arreglado Pasha. Los invitados gritaban: -Es amargo, no se puede tomar. Y a coro, desde el otro extremo de la habitación, respondían: -Hay que echarle azúcar.	De la iglesia se dirigieron directamente al refrigerio en el estudio del pintor, que los Antipov habían reformado para la ocasión. Los invitados gritaban: “Es amargo, no se puede beber”, y del otro extremo respondían al unísono: “Hay que endulzarlo”.

Según la tradición popular rusa, los invitados corean en la boda la exclamación “es amargo” (gorko) con el fin de incitar a los esposos a besarse (G. Gutenberg 2010).

Ejemplo 4 rel.: Pasternak expresa conceptos filosóficos sobre la vida, muerte y las circunstancias del pueblo judío, basándose principalmente para ello en pasajes y salmos de la Biblia. En el caso particular el ejemplo 4 donde se menciona la revelación de San Juan el trasvase al castellano en la edición de 2010 Galaxia Gutenberg recurre al nombre literal, *la Revelación de San Juan*, mientras que en las ediciones anteriores se recurre a llamarlo *el Apocalipsis*. La aportación de soluciones distintas (traducción literal y equivalente acuñado) induce a reflexionar sobre la importancia del conocimiento extralingüístico. Si recordamos la norma que a nuestro parecer ha guiado las decisiones tomadas por los traductores de las diferentes ediciones, nos referimos a *reproducir los elementos religiosos de la Iglesia Ortodoxa Rusa*, vemos entonces como Apocalipsis funciona porque pertenece al patrimonio cultural común haciendo más reconocible el texto bíblico al que se refiere el texto original; mientras que la Revelación de San Juan pudiera ser menos conocida, pero aún así comprendida porque se mantiene la misma equivalencia semántica.

“A lo largo del mundo cristiano se produjeron algunas variaciones en el canon de la Escritura. El texto de la Biblia usado en Oriente fue el de Alejandría, que incluye los libros Apócrifos. Existe algún desacuerdo sobre el estatus del Libro Cuarto de los Macabeos, incluido un apéndice de la Biblia griega, y sobre el Cuarto libro de Esdras, que se encuentra en las biblias rusas. El Libro de Revelación ocupa una posición ambivalente, siendo incluido en la Biblia, pero no leído en la Iglesia”. (Binns 2009:116)

2004 Ed. Moscú (p. 103)	1958 Noguera (p. 106), 1991 Cátedra (p.160) y 1997 Anagrama (p.111)	2010 Galaxia Gutenberg (p. 125)
Большое, истинное искусство, то, которое называется Откровением Иоанна, и то, которое его дописывает.	El grande, el verdadero arte es el que se llama Apocalipsis y el que de una forma u otra lo continúa.	El arte grande, auténtico, es aquel que se llama revelación de San Juan y aquel que sirve para completarlo.

Norma: Proporcionar información político-social para facilitar la comprensión del texto a los lectores.

La cuestión judía ha sido motivo de encuentros y desencuentros en Rusia y la ex-URSS por lo que es necesario tenerlo en cuenta como conocimiento extralingüístico importante que comporta cierta dificultad para el lector meta. Este tipo de información requiere consultar fuentes adicionales al diccionario donde se localizaría el vocabulario específico. Además se da el caso de complicidad cultural entre el autor del texto y sus receptores al compartir un determinado patrimonio cultural.

La frase “...una fuerza surgida en otro tiempo de su masa” vemos que corresponde semánticamente en el contexto de la novela con “...una fuerza salida de sus filas.” Cabe sin embargo señalar, que en el primer caso se transmite mayor concreción, mientras en el segundo se mantiene la intemporalidad expresada en el texto original. Las diferencias semánticas entre destino y tarea parecen corresponder más al orden del estilo. Así vemos como el *destino* conlleva a la connotación de algo ineludible mientras *tarea* la de obligatoriedad.

Ejemplo 5 rel:

2004 Ed. Moscú (p. 140)	1958 Noguera (p. 143), 1991 Cátedra (p.200) y 1997 Anagrama (p.148)	2010 Galaxia Gutenberg (p. 169)
Полная и безраздельная жертва это стихии-еврейство. Национальной мыслью восложена на него мертвящая необходимость быть и оставаться народом и только народом в течение веков, в которые силою, вышедшей некогда из его рядов, весь мир избавлен от этой принижающей задачи.	La víctima señalada es todo el pueblo judío. La idea nacional impone a los judíos la necesidad opresiva de ser y seguir siendo un pueblo y nada más que un pueblo, por los siglos de los siglos, cuando, gracias a una fuerza surgida en otro tiempo de su masa, el mundo se liberó de ese humillante destino.	Los judíos son las víctimas absolutas e indiscutibles de este principio. La idea nacional ha impuesto a los judíos la necesidad abrumadora de ser y seguir siendo un pueblo y nada más que un pueblo, por los siglos de los siglos, cuando, gracias a una fuerza salida de sus filas, el mundo entero se liberó de esa humillante tarea.

Ejemplo 6 rel.: Por tradición, las calles, plazas y hospitales portaban nombres de santos en Rusia. Los bolcheviques cambian el nombre de estos emplazamientos. Recordemos

el caso de San Petersburgo que pasó a llamarse Leningrado hasta la caída del régimen soviético. El trasvase recurre al nombre equivalente en castellano o a la transcripción, lo cual catalogamos como traducción literal sin que por ello sea menos comprensible para el lector meta.

2004 Ed. Moscú (p. 186)	1958 Noguera (p. 190), 1991 Cátedra (p.251) y 1997 Anagrama (p.195)	2010 Galaxia Gutenberg (p. 224)
...как из горы показался храм Христа Спасителя и в следующую минуту-купола, криши, дома и трубы всего города.	...apareció el templo de Cristo Salvador y un instante después las cúpulas, los tejados, las casas y las chimeneas de toda la ciudad.	...despuntó el templo de Cristo Salvador y, un instante después, surgieron las cúpulas, los tejados, las casas y las chimeneas de toda la ciudad.

Ejemplo 7 rel:

2004 Ed. Moscú (p. 207)	1958 Noguera (p. 212), 1991 Cátedra (p.276) y 1997 Anagrama (p.217)	2010 Galaxia Gutenberg (p. 250)
Он опять поступил на службу в свою старую больницу. Она по старому памяти называлась Крестовоздвиженской, хотя община этого имени была распущена.	Había vuelto a prestar servicio en su antiguo hospital que, en espera de que se le diera una denominación apropiada, continuaba llamándose Krestovozdvizhénkaia, aunque hubiese sido disuelta ya la sociedad de este nombre. *	Retomó su viejo trabajo en el hospital. Como en el pasado, continuaba llamándose Krestovozdvizhenskaya, aunque la sociedad que llevaba ese nombre se hubiese disuelto.* *

-De la Exaltación de la Cruz (Noguera 1958, Cátedra 1991 y Anagrama 1997).

-Pasternak alude aquí a la costumbre introducida por los bolcheviques de cambiar el nombre de calles e instituciones. La traducción de este nombre se indica en una nota a pie en la p. 142="Exaltación de la Santa Cruz" (G. Gutenberg 2010).

Ejemplo 8 rel: Las costumbres paganas se encontraban muy arraigadas en el pueblo ruso. El trasvase al castellano recurre al préstamo complementado con la explicitación para preservar el sentido.

2004 Ed. Moscú (p. 288)	1958 Noguera (p. 292) y 1997 Anagrama (p.298)	1991 Cátedra (p.364)	2010 Galaxia Gutenberg (p. 348)
Гречиху у нас на Акулину сеют.	Nosotros lo sembramos por Santa Akúlina.	Nosotros lo sembramos por Santa Akúlina.	Nosotros, el alforfón, lo sembramos para Santa Akulina.

-El 13 de junio, Santa Aquilina (Noguera 1958 y Anagrama 1997).

-13 de junio (Cátedra 1991).

-El 13 de junio (G. Gutenberg 2010).

Ejemplo 9 rel: La transliteración de *domovó* o *domovói* son coincidentes en todas las ediciones, la diferencia se refleja en la nota a pie de página, la cual lleva más información en la edición de 2010. Este préstamo al igual que en el ejemplo anterior logra preservar el sentido en el polo meta y marcarlo como elemento propio de la

cultura origen. La amplificación de “душит” (asfixiar, ahogar) por apretándole el cuello/gañote a algún dormido/alguien mientras duerme puede que tenga la intención de ayudar al lector a entender el culturema, ya que según la leyenda popular una de las manifestaciones del *domovói* es la de precisamente asustar por la noche echándose encima de la persona que duerme y apretarla.

2004 Ed. Moscú (p. 367)	1958 Noguier (p. 375) y 1991 Cátedra (p.453)	1997 Anagrama (p.381)	2010 Galaxia Gutenberg (p. 445)
А може, кого и домовој во сне душит.	También es posible que se trate de un <i>domovói</i> * que esté apretándole el gañote a algún dormido.	También es posible que se trate de un <i>domovói</i> * que esté apretándole el cuello a algún dormido.	O tal vez sea un <i>domovói</i> que le aprieta el cuello a alguien mientras duerme. **

* Duende (Noguier 1958, Cátedra 1991 y Anagrama 1997).

**Duende familiar que, según la creencia popular, vive en las casas, dentro de la estufa (G. Gutenberg 2010).

Ejemplo 10 rel.: Del cuello del joven que lucha en el bando de los blancos y que Zhivago intenta salvar, cuelga un relicario que reproduce los versos de un salmo que pertenece al polo origen. Nuevamente nos encontramos ante un ejemplo de complicidad cultural entre el autor y su receptor ya que en el contexto de la obra no hay comentario adicional alguno. Cabe destacar que las soluciones (mantener el culturema y ampliar la información en la nota a pie de página) que presentan los traductores permiten una recepción comprensible por parte del receptor meta.

2004 Ed. Moscú (p. 376)	1958 Noguier (p. 385-386), 1991 Cátedra (p.464) y 1997 Anagrama (p.389)	2010 Galaxia Gutenberg (p. 455)
В псалме говорится: “Живый в помощи Вышнего”. В грамоте это стало заглавием заговора: “Живые помощи”. Стих псалма “Не убоишия...от стрелы летящая во дни (днем)” преватился в слова ободрения: “Не бойся стрелы летящей воины”. “Яко позна имя мое”,- говорит псалом. А грамотка: “Поздно имя мое”. “С ним семь в скорби, изму уго...” стало в грамотке “Скоро в зиму его”.	En el salmo se dice: “El que habita al abrigo del Altísimo”. En la nómina el título de la invocación era: “El abrigo de los vivientes”. El verso del salmo: “No tendrás temor...de saeta que vuelve de día”, se había transformado en palabras de ánimo: “No temas la saeta volante de la guerra”. La frase del salmo: “Por cuanto ha conocido mi nombre”, era ésta en el relicario: “Tarde ha conocido mi nombre”. Y: “Con él estaré yo en la angustia; lo libraré...”, en “Pronto será librado”.	En el salmo se dice: “El que habita al abrigo del Altísimo”. En el papelito se había convertido en el título de un conjuro: “Al abrigo de los vivos”. El verso del salmo: “No temerás...la saeta que vuela de día”, se transformaba en palabra de ánimo: “No temas la saeta voladora de la guerra”. La frase del salmo: “Por cuanto ha conocido mi nombre”, reza el salmo. Y el texto en ruso: “Tarde ha conocido mi nombre”. “Con él estaré yo en la angustia; lo libraré...”, se convertía en “Pronto en el invierno él”. **

-Con la traducción, naturalmente, se pierde la afinidad entre el salmo y la corrupción popular debida a palabras mal entendidas o mal interpretadas (Noguier 1958 y Anagrama 1997).

-El lenguaje popular tergiversa el texto original del salmo de manera que *pozná* (“ha conocido”) se convierte en *pozдно* (“tarde”) y *iznú* (“libraré”) en *zimu* “invierno”). En vez del salmo 90 se trata, según la numeración de la Biblia ortodoxa, del salmo 91 (G.Gutenberg 2010).

Ejemplo 11rel:

2004 Ed. Moscú (p. 411)	1958 Noguera (p.423-424), 1991 Cátedra (p.505) y 1997 Anagrama (p.425)	2010 Galaxia Gutenberg (p. 498)
Юрий Андреевич был достаточно образован, чтобы в последних словах ворожен заподозрить начальные места какой-то летописи, Новгородской или Ипатьевской, наслаивающимися искажениями превращенные в апокриф.	Yuri Andreievitch sabía lo bastante para alimentar la sospecha de que las últimas palabras de la hechicera constituían el principio de una crónica, de Novgorod o de Ipatiev, con correcciones y añadidos apócrifos.	Yuri Andréyevitch era lo suficientemente instruido para sospechar que las últimas palabras de la hechicera correspondían al inicio de alguna crónica, la de Nóvgorod o la Ipátiev, con correcciones añadidos apócrifos.

-Crónicas de la antigua Rusia (siglos X-XVI) (Noguera 1958 y Anagrama 1997).

-Crónicas de la antigua Rusia (siglos XVI-XVII) (Cátedra 1991).

-Crónica de la antigua Rusia (siglos XI-XV) (G. Gutenberg 2010).

5.3.1.2. El ámbito literario

El vínculo entre la literatura y la cultura rusa siempre ha sido muy próximo. Durante los primeros años posteriores a la Revolución de 1917, la ideología estatal soviética regía el comportamiento artístico. Por primera vez la postura de la vanguardia rusa dejó de estar en la oposición para identificarse con las ideas revolucionarias y el deseo de convertir el arte en una forma de construcción de la realidad de la que serían propietarios a partir de 1917. En esta etapa histórica, el hombre nuevo en una nueva sociedad en construcción no se encontraba en la sala de exposición ni en las galerías de arte. La vanguardia tuvo la tarea de intervenir en las acciones de las masas y la obra de arte dejaba de ser una obra individual y propiedad privada. Hubo que ponerle fin al pasado más reciente.

A continuación se recogen ejemplos donde Pasternak recurre a la referencia intertextual con la finalidad de caracterizar a los personajes por lo que se hace necesario la explicitación en el trasvase al castellano por medio de datos biográficos del autor, la obra o los personajes mencionados. Se logra por este medio esclarecer la comparación de los personajes presentes en *Dr. Zhivago* con los de otras obras de la literatura rusa que pudieran desconocerse en el polo meta debido a la carencia de traducciones rusas como se ha expuesto en el Capítulo 3 del presente trabajo. Se observa principalmente un gran número de notas a pie de página, lo que convierte la novela en una versión anotada, característico de las editoriales Cátedra, Anagrama, etc. a las que hemos recurrido en el presente estudio. Este rasgo característico de las traducciones denota la focalización en el lector meta con la finalidad de proporcionarle información adicional que le ayude a

identificarse con la historia y sus personajes y ahorrarle el trabajo o esfuerzo de búsquedas adicionales en un libro sobre la literatura rusa.

Santamaría (2001b) destaca la importancia de recrear el universo ficticio de los personajes en las películas (que pudiera también aplicarse al texto escrito) por medio de una traducción que refleje todo el conjunto de actitudes que cada referencia cultural propicie. Así por ejemplo deberá reproducirse la ideología intrínseca del grupo que se muestra en la película además de la ideología o punto de vista que resalta la trama o argumento fílmico.

Se ha incluido en el ámbito literario: personajes reales y ficticios, citas de obras literarias, coincidentes con la función referencial del modelo de Nord (1997). Los traductores han optado por utilizar notas a pie de página para ampliar la información relacionada con dichos personajes y citas literarias en el trasvase al castellano. Además, se abarca cuestiones y hechos históricos que reflejan la realidad rusa durante los años en que transcurre la acción en la novela *Dr. Zhivago*.

Norma: Profusión de anotaciones biográficas con la intención de ampliar la información desconocida al lector meta.

Ejemplo 12 lit: El tío Nikolái, hermano de la madre de Yuri es quien acompaña a éste a Moscú dónde lo acoge la familia Gromeko. Desde una perspectiva dinámica los siguientes ejemplos diario avanzado/progresista, el tolstoísmo, la escuela simbolista funcionan como culturemas por el valor que estas palabras alcanzan en la cultura meta y el contexto en que se utilizan en el texto original.

2004 Ed. Moscú (p. 8)	1958 Noguera (p. 10) y 1991 Cátedra (p.54)	1997 Anagrama (p.14)	2010 Galaxia Gutenberg (p. 11)
Николай служил в издательстве, выпускавшем прогрессивную газету края.	...donde el padre Nikolai estaba empleado en una casa editorial que publicaba el diario avanzado de la región.	...donde el padre Nikolái estaba empleado en una casa editorial que publicaba un diario progresista en aquella zona.	...el padre Nikolái trabajaba en una editorial que publicaba el periódico progresista del lugar.

Ejemplo 13 lit:

2004 Ed. Moscú (p. 12)	1958 Noguera (p. 14) y 1991 Cátedra (p.58)	1997 Anagrama (p.18)	2010 Galaxia Gutenberg (p. 15)
...отец Николай был священник, прошедший толстовство и революцию и шедший все время дальше.	Pero el padre Nikolái, que había pasado por el tolstoísmo y la revolución era un hombre que avanzaba hacia el futuro.	Pero el padre Nikolái era un sacerdote, que había pasado por el tolstoísmo y la revolución y que avanzaba todo el tiempo hacia el futuro.	Pero el padre Nikolái era un sacerdote que había pasado por el tolstoísmo y la revolución y siempre avanzaba hacia delante.

Ejemplo 14 lit:

2004 Ed. Moscú (p. 49)	1958 Noguera (p. 53), 1991 Cátedra (p.101), 1997 Anagrama (p.56) y 2010 Galaxia Gutenberg (p. 60)
Николай Николаевич стал объяснять, что его сблизает с некоторыми писателями из символистов, а потом перешел к Толстому.	Nicolái Nikoláyevich comenzó a hablar sobre lo que lo acercaba a ciertos escritores de la escuela simbolista y luego pasó a Tolstói.

Ejemplo 15 lit: A continuación se caracteriza a Lara comparándola con un personaje literario que funciona como culturema en el texto meta, por lo que en el trasvase se recurre a la explicitación en una nota a pie de página.

2004 Ed. Moscú (p. 57)	1958 Noguera (p. 60), 1991 Cátedra (p. 109) y 1997 Anagrama (p. 64)	2010 Galaxia Gutenberg (p. 70)
...на душе у Лары было, как у Катерины из "Грозы".	Con el alma oprimida como el de Katerina de <i>La tormenta</i>cuando el alma de Lara era como la de Katerina en <i>La tormenta</i> , fue a rezar...

-Célebre drama de Ostrovski (1833-1886) (Noguera 1958 y Anagrama 1997).
-Célebre obra del dramaturgo ruso A. N. Ostrovski (1823-1886) (Cátedra 1991).
-Drama de Aleksandr Ostrovski (1823-1866). La protagonista, Katerina, símbolo de la mujer rusa, debe enfrentarse a una sórdida y mezquina existencia. En el quinto acto, Katerina se pregunta: "¿Adónde ir? ¿A casa? No, da lo mismo ir a casa que a la tumba" (G. Gutenberg 2010).

Ejemplo 16 lit: Una vecina caracteriza a Pasha comparándolo con el héroe de narraciones populares rusas. En el trasvase además de la transliteración ha sido necesario ampliar la información en una nota a pie de página.

2004 Ed. Moscú (p. 109)	1958 Noguera (p. 114), 1991 Cátedra (p.168) y 1997 Anagrama (p.117)	2010 Galaxia Gutenberg (p. 133)
Ха-ха-ха! Богатыр! Ха-ха-ха! Еруслан Лазаревич.	...¡Ja, ja, ja! ¡Un verdadero caballero! ¡Un verdadero Eruslan Lazarévich! (Yerusalán Lázarevich en Cátedra 1991)	"...¡Ja, ja, ja! ¡Un <i>bogatiri</i> ! ¡Ja, ja, ja! ¡Yerusalán Lázarevich!"

-Héroe de novela popular (Anagrama 1997).
-Heroe de novelas populares (Cátedra 1991).
-Protagonista de la tradición oral y fuente de inspiración de numerosas narraciones populares (G. Gutenberg 2010).

Ejemplo 17 lit: Además de personajes literarios se identifican y se amplía la información en notas a pie de página sobre las personas reales desconocidas por el lector meta.

2004 Ed. Moscú (p. 138)	1958 Noguier (p. 141), 1991 Cátedra (p.198) y 1997 Anagrama (p.146)	2010 Galaxia Gutenberg (p. 167)
Это своего рода новый Даль, такой же видуманный, лингвистическая графомания словесного недержания.	Es una especie de nuevo "Dahl", igualmente gratuito. Es la grafomanía lingüística de la incontinencia verbal.	A su modo se trata de un nuevo Dal, igualmente inventado, una grafomanía lingüística de incontinencia verbal.

-Vladimir Dahl fue un lexicógrafo ruso del siglo XIX, autor de un famoso *Diccionario razonado de la lengua rusa* (Noguier 1958 y Anagrama 1997).
 -Dall V.I. (1801-1872), escritor, lexicógrafo y etnógrafo ruso, autor del conocido *Diccionario comentado de la lengua rusa* (Cátedra 1991).
 -V.I. Dal (1801-1872), escritor, lexicógrafo y etnógrafo ruso, autor de un célebre *Diccionario comentado de la lengua rusa* (G. Gutenberg 2010).

Ejemplo 18 lit: Zhivago conoce al hijo de un revolucionario durante un viaje en tren de vuelta a Moscú.

2004 Ed. Moscú (p. 183)	1958 Noguier (p. 187) y 1991 Cátedra (p.248)	1997 Anagrama (p.192)	2010 Galaxia Gutenberg (p. 221)
Опять запахло Петенькой Верховенским, не в мысле левизны, а вмысле испорченности пустозвонства.	Zhivago recordó a Petinka Verkhovenski (Piétinka Verjovienski), pero no con respecto a su posición izquierdista, sino más bien en lo que atañía a la corrupción y la palabrería.	Zhivago recordó a Petenka Verjovenski, pero no con respecto a su posición izquierdista, sino más bien en lo que atañía a la corrupción y la palabrería.	Era el vivo retrato de Piétinka Vierjovienski, no por su "izquierdismo" sino por la depravación y la vanilocuencia.

-Uno de los protagonistas de *Los endemoniados* de Dostoyevski/Dostoievski (1821-1881) (Noguier 1958 y Anagrama 1997).
 - Uno de los protagonistas de *Los endemoniados* de F.M. Dostoyevski (1821-1881) (Cátedra 1991).
 -Uno de los protagonistas de *Los demonios* de F.M. Dostoyevski (1821-1881), viva estampa del revolucionario cínico y manipulador (G. Gutenberg 2010).

Ejemplo 19 lit: Zhivago habla sobre su predilección por la poesía de Mayakovski, comparándola con la poesía propia de los personajes de Dostoievski. Cabe destacar que en el trasvase se recurre a la amplificación de la información en una nota a pie de página para precisar una supuesta laguna en el conocimiento del lector meta.

2004 Ed. Moscú (p. 199)	1958 Nogueira (p. 204), 1991 Cátedra (p.267) y 1997 Anagrama (p.209)	2010 Galaxia Gutenberg (p. 241)
Маяковский всегда мне нравился. Это какое-то продолжение Достоевского. Или вернее, это лирика, написанная кем-то из него младших бунтующих персонажей, вроде Ипполита, Раскольникова или героя "Подростка".	Mayakovski me ha gustado siempre. Es una especie de continuación de Dostoievski. O mejor dicho: la suya es una poesía más propia de alguno de sus personajes más inquietos y jóvenes, como Hippolit, Raskólnikov o el protagonista de <i>El adolescente</i> .	Mayakovski siempre me ha gustado. Es una especie de continuación de Dostoievski. O, mejor dicho, sus poesías parecen compuestas por algunos de sus jóvenes personajes rebeldes, como Ippolit, Raskólnikov o el protagonista de <i>El adolescente</i> .

-Ippolit Teréntiev, personaje de *El idiota* (1868-1869); Raskólnikov, portagonista de *Crimen y castigo* (1865), y el protagonista de *El adolescente* (1875) es el joven Arkadi (G. Gutenberg 2010).

Ejemplo 20 lit: A continuación vemos como en el trasvase se recurre una vez más a ampliar la información en notas a pie de página.

2004 Ed. Moscú (p. 258)	1958 Nogueira (p. 262-263), 1991 Cátedra (p.331) y 1997 Anagrama (p.268)	2010 Galaxia Gutenberg (p.311)
От него веяло пугачевщиной в преломлении Пушкина, азиатчиной Аксаковских описаний.	Hacía pensar en Pugachov*, tal como lo interpretó Pushkin**, en el pintoresquismo asiático de las descripciones de Aksákov***.	Se respiraba una atmósfera a lo Pugachov*, tal como lo interpretó Pushkin**, o algo parecido al Asia de las descripciones de Aksákov***.

*Pugachov Ye.I. (1704 ó 1742-75), cosaco del Don, caudillo de la guerra campesina antifeudal del 1773-75, en la que puso de manifiesto su extraordinaria capacidad militar y organizadora. Hecho prisionero en 1774, fue ejecutado en Moscú. Es el protagonista de la novela de A.S. Pushkin *La hija del capitán*, donde el autor lo retrata magníficamente (Cátedra 1991).

*En la novela *La hija del capitán*. *** Se alude a *Crónicas de una familia rusa*, cuya acción transcurre en las estepas baquires (Anagrama 1997)

*En la novela *La hija del capitán* (1836). ***Se alude a *Crónicas de una familia rusa*, cuya acción transcurre en las estepas baskirias (G. Gutenberg 2010).

En la novela *La hija del capitán*. * Escritor ruso. Se alude a la obra *Crónicas de una familia rusa*, cuya acción transcurre en las estepas baquires (Nogueira 1958).

***Se trata de la obra del destacado escritor ruso S.F. Aksákov (1791-1859), representante de la escuela "natural" (Cátedra 1991).

Ejemplo 21 lit:

2004 Ed. Moscú (p. 310)	1958 Nogueira (p. 314), 1991 Cátedra (p.388) y 1997 Anagrama (p.322)	2010 Galaxia Gutenberg (p. 375)
А теперь интересно, ответьте, в котором году умер Грибоедов?	Y ahora para pasar el rato dígame: ¿en qué año murió Griboiédov?	Y ahora me gustaría saber, intente responderme, en qué año murió Griboyédov.

-Aleksandro Griboiedov (1795-1829) fue un famoso autor cómico (Nogueira 1958).

-Griboiédov A.S. (1795-1829), destacado escritor y diplomático ruso, uno de los primeros representantes del realismo, autor de la inmortal comedia *La desgracia de ser inteligente* (Cátedra 1991).

-Alexandr Griboiédov (1795-1829) fue un famoso autor cómico (Anagrama 1997).

-Aleksandr Serguéyevich Griboyédov (1795-1829): diplomático y dramaturgo, autor de la comedia *La desgracia de tener genio*. Cómplice durante cierto tiempo de la conjura decembrista (G. Gutenberg 2010).

Ejemplo 22 lit:

2004 Ed. Moscú (p. 311)	1958 Nogueer (p. 319) y 1997 Anagrama (p.323)	1991 Cátedra (p.393)	2010 Galaxia Gutenberg (p. 377)
“Как часто летом хотелось сказать вместе с Тютчевым: Какое лето, что за лето! Ведь это, право, большинство, И как, спрощу, далось нам это, Так, ни с того и ни с сего?”	“Cuántas veces, en verano, uno desearía repetir estos versos de Tiútchev: ¡Qué verano tan bello, qué verano! Acontecido aquí de un sortilegio. Y me pregunto ahora: ¿Cómo ha sido, Cómo ha surgido sin causa y de repente?”	“Cuántas veces, en verano, uno desearía repetir estos versos de Tiútchev: ¡Qué verano, que verano! Un verdadero sortilegio. Y me pregunto: ¿Cómo lo lograsteis, Cómo surgió sin causa y de repente?”	“Cuántas veces, en verano, me apeteció decir junto con Tiútchev: ¡A qué verano, qué verano! es un verdadero hechizo, y me pregunto cómo nos fue dado, sin razón y de improviso.

-Fiódor Ivánovich Tiútchev (1803-1873), uno de los más grandes poetas líricos del siglo XIX (Cátedra 1958 y Anagrama 1997).

-Tiútchev F. I. (1803-73), destacado poeta lírico ruso (Cátedra 1991).

-Primera estrofa del poema *El verano 1854* de Fiódor Tiútchev (1803-1873) (G. Gutenberg 2010).

Ejemplo 23 lit:

2004 Ed. Moscú (p. 319)	1958 Nogueer (p. 326), 1991 Cátedra (p.401) y 1997 Anagrama (p.330)	2010 Galaxia Gutenberg (p. 386)
В стихах с длинными строчками пределом юношеского честолюбия был Арзамас,	“En los versos largos la ambición juvenil no traspasó al límite del Arzamas...”	En las poesías de versos largos, el límite de la ambición juvenil no traspasó Arzamas.

-El Arzamas (1815-1818) fue un círculo literario cuyos componentes trataban de expresarse con menos engolamiento que los poetas del siglo XVIII. A él pertenecieron Pushkin, Jukovski/Zhukovski, Batiuchkov/Bátiushkov y otros poetas menos importantes (Nogueer 1958 y Anagrama 1997).

-Círculo literario de Petersburgo (1815-18). Sus miembros, contrarios a los epígonos del clasicismo, defendían el sentimentalismo y el romanticismo (Cátedra 1991).

-Círculo literario de San Petersburgo (1815-1818). Sus miembros, contrarios a los epígonos del clasicismo, defendían el sentimentalismo y el romanticismo (G. Gutenberg 2010).

Ejemplo 24 lit:

2004 Ed. Moscú (p. 319)	1958 Nogueer (p. 327), 1991 Cátedra (p.401) y 1997 Anagrama (p.331)	2010 Galaxia Gutenberg (p. 387)
Так позднее ритмы говорящей России, распевы ее разговорной речи были выражены в величинах длительности некрасовским трехдольником и некрасовской дактилической рифмой”	Así, más tarde, los ritmos de la Rusia que habla, el timbre de su lenguaje discursivo se han entonado a la medida del ritmo de tres tiempos de Nekrasov y en sus rimas dactílicas.	Así, más tarde, los ritmos de la Rusia parlante, la entonación cantarina de su lenguaje coloquial, se han expresado en la magnitud de la duración del trímetro de Nekrásov y en las rimas de sus dactílicos.

-Nikolai Alexeievitch/Alekséyevitch Nekrásov fue un poeta lírico que nació en 1821 y murió en 1878. El tema de su poesía fue, por lo general, la miseria de los campesinos rusos (Nogueer 1958 y Anagrama 1997).

-Nikolai Alekséyevitch Nekrásov fue un poeta lírico que nació en 1821 y murió en 1878. El tema de su poesía giró, por lo general, en torno a la miseria de los campesinos rusos (G. Gutenberg 2010).

-Nekrásov N.A. (1821-77/78), destacado poeta social y periodista ruso, uno de los temas principales cuya obra fue la miseria del campesinado ruso (Cátedra 1991).

Ejemplo 25 lit:

2004 Ed. Moscú (p. 494)	1958 Nogue (p. 504-505), 1991 Cátedra (p.593) y 1997 Anagrama (p.507)	2010 Galaxia Gutenberg (p. 591)
Постепенно перемарывая написанное, Юрий Андреевич стал в той же лирической манере излагать легенду о Егории Храбром.	Poco a poco, corrigiendo lo que había escrito, se puso a versificar con el mismo tono lírico la leyenda de Egori Khraby (Yegori Jabry en Cátedra 1991) (Egory Jraby en Anagrama 1997). ...Gueorgui Pobedonósets galopaba por la interminables extensiones de la estepa.	Poco a poco, corrigiendo lo que había escrito, Yuri Andréyevich se puso a versificar con el mismo tono lírico la leyenda de San Jorge, el Valeroso. ...San Jorge, el victorioso, galopaba por las inmensas extensiones de la estepa...

-San Jorge, el Valeroso (Nogue 1958, Cátedra 1991 y Anagrama 1997).

- San Jorge, el Victorioso (Nogue 1958, Cátedra 1991 y Anagrama 1997).

5.3.1.3. El ámbito cotidiano

Las características afines de los referentes culturales reunidos bajo este ámbito están intrínsecamente ligadas a la lengua rusa. Palabras como *isba*, *mujik*, *tarantás* son préstamos que en nuestro caso denotan objetos o personas que sirven de fuente en la reconstrucción de aspectos de la vida cotidiana, en la diferenciación entre los gustos y las costumbres rusas, en la identificación con un grupo determinado de la sociedad y en la procedencia de un entorno urbano o rural. Como vemos forman parte de este ámbito la cultura material de Newark (objetos, productos, artefactos) donde éste incluye entre otros las casas y ciudades, el transporte. De igual manera, se recoge una de las categorías de Florin (1993) que corresponde a los objetos cotidianos.

Estos términos se han arraigado históricamente al castellano y el lector fácilmente lo relaciona con su lugar de origen. En el caso de la gastronomía se recurre a la explicitación cuando no se encuentra un equivalente acuñado en castellano. Las antiguas medidas de peso o distancia también se explican con una nota a pie de página.

Norma: mantener el exotismo del texto original

Ejemplo 26 cot: A continuación se utilizan tres voces distintas en el trasvase de “тарантас”. En el primer trasvase se describe el medio de transporte como coche de dos caballos, el segundo recurre al equivalente acuñado “calesa” y el tercero, “tarantás” el cual es un préstamo que no recoge el diccionario de la RAE por lo que se recurre a la ampliación en una nota a pie de página. Consideramos que factores como la

ambientación cronológica de la novela y el vocabulario anacrónico han motivado las decisiones de los traductores en estos casos.

2004 Ed. Moscú (p. 10)	1958 Noguier (p. 12) y 1991 Cátedra (p.56)	1997 Anagrama (p.16)	2010 Galaxia Gutenberg (p. 13)
...на тарантасе ехали по полям в Диплянку, имение шелькопрядильного фабриканта и большого покровителя искусств Кологривова, к педагогу и популяризатору полезных знаний Ивану Ивановичу Воскобойникоу	...en un coche de dos caballos, dirigiéndose a través de los campos a Duplianka, la finca de Kologrivov, propietario de hilaturas de seda y mecenas, para hacer una visita a Ivan Ivanovitch Voskoboinikov, profesor y autor de obras de divulgación.	...se dirigían en calesa a través de los campos de Duplianka, la finca de Kologrivov, propietario de una fábrica de sedas y mecenas de las artes, para hacer una visita a Iván Ivánovich Voskobóinikov, profesor y divulgador de obras de interés.	Yura y su tío se dirigían a través de los campos en un <i>tarantás</i> ,* a Duplianka, a la finca de Kologrivov, fabricante de seda y gran protector de las artes, para visitar a Iván Ivánovich Voskobóinikov, pedagogo y autor de obras de divulgación.

*Carruaje tirado por caballos. Durante el verano se desplazaba sobre cuatro ruedas. Cuando caía la nieve, se quitaban las ruedas y se montaba sobre un trineo (G. Gutenberg 2010).

Ejemplo 27 cot:

2004 Ed. Moscú (p. 13)	1958 Noguier (p. 15), 1991 Cátedra (p. 60) y 1997 Anagrama (p.19)	2010 Galaxia Gutenberg (p. 17)
Из палисадника тянуло самоварной гарью, заглушавшей запах табака и гелиотропа. Туда проносили из флигеля каймак, ягоды и ватрушки.	Desde el jardín llegaba el olor del fuego del <i>samovar</i> , que sofocaba los del tabaco y el heliotropo. De la casa habían traído crema de leche, fresas y pastelillos de requesón.	Del jardín llegaba el olor del samovar hirviendo, que ahogaba los del tabaco y el heliotropo. Allí ya se veían la crema de leche, las bayas y el pastel de requesón que habían sacado de la casa.

*En Anagrama 1997 se le denomina lonjas de requesón.

Ejemplo 28 cot: En el ejemplo a continuación se describe el físico y situación económica del “mujik”, campesino ruso. Las ediciones de 1958 y 1991 utilizan el préstamo y la explicitación. La edición de 1997 utiliza el equivalente acuñado mientras la edición de 2010 utiliza el préstamo y propone una traducción literal.

2004 Ed. Moscú (p. 49)	1958 Noguier (p. 53) y 1991 Cátedra (p.101)	1997 Anagrama (p.56)	2010 Galaxia Gutenberg (p. 60)
-Мужик раздет и пухнет от голода.	El mujik carece de todo y se muere de hambre.	El campesino está desnudo y se muere de hambre.	-El mujik está desnudo, se le hincha el estómago a causa del hambre.

Ejemplo 29 cot:

2004 Ed. Moscú (p. 65)	1958 Nogue (p. 67), 1991 Cátedra (p.117) y 1997 Anagrama (p.72)	2010 Galaxia Gutenberg (p. 79)
Пахнувшие миндалем синелиловые цинерарии в корзинах, казалось, дразнили аппетит.	Mientras las cinerarias moradas y azules, oliendo a almendra, colocadas en canastillos, parecían excitar el apetito.	...y en sus cestas, las cinerarias de un lila azulado, que exhalaban olor a almendras, parecían abrir el apetito.

Ejemplo 30 cot: La traducción italiana de Feltrinelli Editore (1958) recoge granturco, maíz en castellano dando origen a un lapsus en las traducciones españolas aquí estudiadas anteriores a la de 2010. Cabe destacar que Rusia es un gran productor y consumidor de cereales panificables, especialmente de trigo.

2004 Ed. Moscú (p. 10)	1958 Nogue (p. 12) y 1997 Anagrama (p.16)	1991 Cátedra (p.57)	2010 Galaxia Gutenberg (p. 13)
Пшеница тинулась в струнку среди совершенного бесветрия.	...mientras el maíz permanecía rígido en el aire inmóvil...	...mientras el trigo permanecía rígido en el aire inmóvil...	...mientras que el trigo se mantenía firme en la completa ausencia de viento.

Ejemplo 31 cot: Las gachas fueron y continúan siendo una comida tradicional rusa por lo que su inclusión como ejemplo de referente cultural permite mantener el exotismo del texto en general.

2004 Ed. Moscú (p. 222)	1958 Nogue (p. 226), 1991 Cátedra (p.291), 1997 Anagrama (p.232) y 2010 Galaxia Gutenberg (p. 268)
Питались немолотою рожью и пшеницей в зерне. Из них варили кашу.	Se comía cebada y trigo en grano, con lo que además se hacían gachas.

En los ejemplos 32 cot. y 33 cot. se ha optado por el préstamo y la ampliación en una nota a pie de página lo cual denota nuevamente el objetivo de mantener el exotismo gastronómico del texto original.

Ejemplo 32 cot:

2004 Ed. Moscú (p.336)	1958 Nogue (p. 342)	1997 Anagrama, 1991 (p.348) y Cátedra (p.418)	2010 Galaxia Gutenberg (p. 406)
...выну кашу из духовой и позову тебя.	...y cuando saque la <i>kacha</i> del fuego ya te llamaré.	...y cuando saque la <i>kasha</i> del fuego ya te llamaré.	...y cuando retire la <i>kasha</i> del fuego ya te llamaré.

-Especie de gachas (Cátedra 1991).

-Kasha: papilla de cereales (Anagrama 1997).

-Especie de gachas, cereales cocidos con agua o leche (G. Gutenberg 2010).

Ejemplo 33 cot:

2004 Ed. Moscú (p.361)	1958 Noguier (p. 369)	1997 Anagrama (p.374)	2010 Galaxia Gutenberg (p.437) y 1991 Cátedra (p.447)
Основной угошения были остатки пасхального стола, два копченых окорока, несколько куличей, две-три пасхи.	La base del festín eran los restos de la comida pascual, dos jamones ahumados, algunos <i>kulitchi</i> , dos o tres <i>paskhi</i> .	La base del festín eran los restos de la comida de Pascua, dos jamones ahumados, algunos <i>kulich</i> , dos o tres <i>pasja</i> .	La base del festín eran los restos de la comida de Pascua, dos jamones ahumados, algunos <i>kulich</i> , dos o tres <i>pasji</i> .

-Pan pascual. Pastel pascual (Noguier 1958 y Anagrama 1997).

-Roscones y pasteles de Pascua. Los primeros llevan huevos cocidos y los segundos requesón (Cátedra 1991).

-Dulce pascual en forma de rosca a base de almendras y huevos (G. Gutenberg 2010).

Ejemplo 34 cot: Intuimos que la ausencia de ampliación de la voz *isba* se debe a que este culturema es fácilmente reconocible como vivienda rusa por el lector meta.

2004 Ed. Moscú (p.344)	1958 Noguier (p. 354) y 1997 Anagrama (p.357)	1991 Cátedra (p.429)	2010 Galaxia Gutenberg (p.417)
...далеко позади шпалерами выстроившиеся избы,...	...lanzando a lo lejos, detrás, las isbas alineadas a los lados,...	...esparciendo a lo lejos, detrás, las isbas alineadas a los lados,...	...dispersando a lo lejos las isbas, alineadas en hileras...

Ejemplo 35 cot: Al recurrir al préstamo en el siguiente caso es necesaria la ampliación ya que el lector meta desconoce la connotación de licor casero o ilegal que posee la bebida *samagón*.

2004 Ed. Moscú (p.229)	1958 Noguier (p.233)	1991 Cátedra (p.298)	1997 Anagrama (p.239)	2010 Galaxia Gutenberg (p.276)
...не дожидаясь, когда тебя на самагоне накроют и за содержание притона.	...sin esperar a que te metan mano por fabricar <i>samagón</i> y por la puerca zahúrda que tienes.	...sin esperar a que te metan mano por fabricar <i>samagón</i> y por tener un tugurio.	...sin esperar a que te metan mano por fabricar <i>samagón</i> y por mantener en tu casa un garito.	...sin esperar a que sorprendan en flagrante delito por producir <i>samagón</i> y por mantener un tugurio.

-Bebida alcohólica destilada clandestinamente (Noguier 1958 y Anagrama 1997).

-Aguardiente casero (en Cátedra 1991).

-*Samagón*: Alcohol destilado ilegalmente (G. Gutenberg 2010).

Ejemplo 36 cot: Las ediciones de 1958 y 1997 optan por una mezcla entre el préstamo y la traducción literal que opinamos desconcierta al lector meta porque “perspectiva” funciona como un falso amigo cultural en castellano aunque se intuya que se trata de

una avenida al incluir la palabra cruce. La edición de 2010 hace uso del préstamo y también incluye la palabra esquina como guiño al lector meta.

2004 Ed. Moscú (p.249)	1958 Noguier (p.254) y 1997 Anagrama (p.259)	1991 Cátedra (p.321)	2010 Galaxia Gutenberg (p.299)
Его остановили на перекрестке Невского.	Fue detenido en el cruce de la Perspectiva Nevski...	...caminaba por la Avenida de Nievski.	...caminaba por Nevski Prospekt, y en la esquina de la calle Litéinaya cayó en una redada callejera.

Ejemplo 37 cot: El siguiente ejemplo de préstamo es ampliado en una nota a pie de página.

2004 Ed. Moscú (p.265)	1958 Noguier (p. 269)	1997 Anagrama (p.275)	1991 Cátedra (p.338) y 2010 Galaxia Gutenberg (p.319)
-Сорок тысяч пудов.	-Cuarenta mil <i>pudy</i> .	-Cuarenta mil pud.	-Cuarenta mil <i>puds</i> .

-Unidad de peso equivalente a 16,38 kilogramos a (Noguier 1958 y Anagrama 1997).

-Antigua medida rusa de peso, equivalente a 16,3 kg. (Cátedra 1991).

-El pud es una antigua medida rusa de peso, equivalente a 16,3 kg. Hablan de las requisiciones impuestas por los bolcheviques. (G. Gutenberg 2010)

Ejemplo 38 cot: La palabra *troika* quizá sea una de las palabras más conocidas por el lector meta.

2004 Ed. Moscú (p.289)	1958 Noguier (p. 293), 1991 Cátedra (p.366) y 1997 Anagrama (p.300)	2010 Galaxia Gutenberg (p.350)
Семьтроек в разгоне ходило.	Poseía siete <i>troikas</i> prestando servicio.	Con siete troikas en circulación.

Ejemplo 39 cot:

2004 Ed. Moscú (p.351)	1958 Noguier (p. 360), 1991 Cátedra (p.436), 1997 Anagrama (p.364) y 2010 Galaxia Gutenberg (p.425)
Десятин по пятнадцать засева у каждого, лошади, овцы, коровы, свиньи.	Cada uno tiene quince <i>desiatiny</i> de sembrado, caballos, ovejas, vacas y cerdos.

-Antigua medida rusa de superficie, equivalente a 1,09 ha. (Cátedra 1991 y G. Gutenberg 2010).

Ejemplo 40 cot: El diccionario de la RAE recoge la palabra versta como antigua medida de longitud rusa que equivale a 1066,8 metros.

2004 Ed. Moscú (p.11)	1958 Noguera (p. 13-14), 1991 Cátedra (p.58), 1997 Anagrama (p.18)	2010 Galaxia Gutenberg (p.15)
Скрыться деситиверстная кодогровивовская панорама с блещущей вдали рекой и прибегающей за ней железной дорогой. Хотелось мечтать и думать о будущем.	...el panorama de Kologrívovka, en unas diez verstas, con el río que brillaba lejos y la línea del ferrocarril que lo atravesaba... Experimentábase el deseo de soñar, de perderse en el porvenir.el panorama de la finca de Kologrívov, con el río resplandeciente a lo lejos y, atravesándolo, la vía férrea. ...Se sentía el deseo de soñar y pensar en el porvenir.

5.3.1.4. El ámbito socio-político

Los referentes culturales incluidos en el ámbito socio-político están relacionados con el sistema político, legal y educativo de la cultura original. Los topónimos incluidos dentro de este ámbito han servido para ubicar y darle un matiz histórico a la trama reflejada en la novela *Dr. Zhivago*.

El grupo de ejemplos a continuación recogen los nombres dados a las divisiones administrativas del antiguo estado ruso. En el trasvase al castellano se ha optado por el préstamo y la explicitación. Una vez más se intenta facilitar la comprensión del texto original al proporcionar información adicional en notas a pie de página. Cuando el autor se ha referido a la organización de ayuda Tatiana, se ha dado la explicación correspondiente, es decir, se ha hecho referencia a la hija del zar. Estos casos se han incluido como ejemplos del conflicto social e ideológico vivido durante el período soviético.

Norma: Mantener la ubicación y momento histórico

Ejemplo 41 soc/pol:

2004 Ed. Moscú (p.11)	1958 Noguera (p. 13) y 1997 Anagrama (p.17)	1991 Cátedra (p.57)	2010 Galaxia Gutenberg (p.14)
В панкоиской волости купца зарезали, у земского сожгли конный завод.	En el cantón de Pankovo han degollado a un comerciante, y al <i>zemski*</i> le han incendiado el acaballadero.	En el <i>vólost</i> de Pánkovo han degollado a un comerciante y al <i>zemski**</i> le han incendiado el acaballadero.	En el cantón de Pankovo han degollado a un comerciante, y al <i>zemski***</i> le han incendiado las caballerizas.

-*Comisario de los cantones rurales, elegido entre la nobleza local e investido de poderes administrativos y judiciales (Noguera 1958 y Anagrama 1997).

-**Comisario de los distritos rurales. Elegido entre la nobleza local, gozaba de poderes administrativos y judiciales (Cátedra 1991).

-***Los *zemskie* (*zemski*, en singular) eran los jefes de los cantones rurales que, elegidos de entre la nobleza a propuesta de los propietarios rurales, desempeñaban funciones administrativas y estaban investidos de poderes judiciales. Legitimaban la servidumbre del campesino (G. Gutenberg 2010).

Ejemplo 42 soc/pol:

2004 Ed. Moscú (p.149)	1958 Noguier (p. 155)	1991 Cátedra (p.213)	1997 Anagrama (p.158)	2010 Galaxia Gutenberg (p.181)
Земство прежде существовавшее только губерниях и уездах, теперь вводят в более мелких единицах, в волостях.	Los <i>zemstvos</i> , que en otro tiempo existían solamente en las provincias y distritos, se han creado ahora también en comunidades más pequeñas.	Los <i>ziemstvos</i> , que en otro tiempo existían solamente en las provincias y distritos, se han creado ahora también en comunidades más pequeñas.	Los <i>zemstvo</i> *, que en otro tiempo existían solamente en las provincias y distritos, se han creado ahora también en comunidades más pequeñas.	Los <i>zemstvos</i> ** , que antes únicamente existían en las provincias y los distritos, ahora están presentes en las unidades más pequeñas, en los cantones rurales.

-*Administraciones locales y provinciales dirigidas por la nobleza y la burguesía en la Rusia zarista (Anagrama 1997).

-**Administraciones locales y provinciales a cargo de la nobleza y la burguesía en la Rusia zarista (G. Gutenberg 2010).

Ejemplo 43 soc/pol: En el caso de los puestos administrativos o nombres de organizaciones se ha optado por el acño más generalizado en castellano o por el añadido de información como en el caso de la Princesa Tatiana, hija del zar.

2004 Ed. Moscú	1958 Noguier (p. 13)	1991 Cátedra (p. 57) y 1997 Anagrama (p.17)	2010 Galaxia Gutenberg (p.14)
Цензор, умеривший аграрные страсти Воскобойникова.	...el censor encargado de fiscalizar las pasiones agrarias de Voskobóinikov.	...el censor encargado de moderar las pasiones agrarias de Voskobóinikov.	...el censor encargado de templar las pasiones agrarias de Voskobóinikov.

Ejemplo 44 soc/pol:

2004 Ed. Moscú (p.126)	1958 Noguier (p. 130), 1991 Cátedra (p.186), 1997 Anagrama (p.134)	2010 Galaxia Gutenberg (p.153)
На фронт в штаб дивизии пришел поезд-баня, оборудованный на средства жертвователей Татьянинским комитетом помощи раненым.	Al frente, al estado mayor de la división, llegó un tren de desinfección equipado gracias a la iniciativa privada del Comité de Tatiana, para el socorro de los heridos.	Al Estado Mayor de la división del frente, llegó un tren sanitario equipado gracias a las donaciones recolectadas por el Comité de la princesa Tatiana, para el socorro de los heridos.

-Comité asistencial organizado por Tatiana, la hija del zar (Noguier 1958, Cátedra 1991 y Anagrama 1997).

En el trasvase al castellano de descripciones del relieve geográfico o de los nombres topográficos se opta por el préstamo o el añadido de información complementaria dentro del mismo texto.

Ejemplo 45 soc/pol:

2004 Ed. Moscú (p.253)	1958 Noguier (p.) y 1991 Cátedra (p.325)	1997 Anagrama (p.263)	2010 Galaxia Gutenberg (p.304)
Берег кру-утой. По-нашему-залавок.	La cuesta es muy empinada. La llamamos <i>zalavok</i> .*	La orilla es muy abrupta. La llamamos <i>zalavok</i> .*	¡La cuesta es empinadísima! La llamamos <i>zalávok</i> .*

-Denominación local de una orilla escarpada (Cátedra 1991).

-Designación local de una orilla escarpada (Noguier 1958, Anagrama 1997 y G. Gutenberg 2010).

Ejemplo 46 soc/pol:

2004 Ed. Moscú (p.276)	1958 Noguier, 1991 Cátedra (p.349) y 1997 Anagrama (p.286)	2010 Galaxia Gutenberg (p.332)
...река, перед которой он стоял- знаменитая судоходная река Рынъва, что железнодорожная станция близ реки-Развилье, речное фабричное предместье города Юрятина.	...aquel río navegable era el famoso Rynva y que la estación era Razvilie, barrio industrial y fluvial de Yuriatin...	...el río ante el cual se encontraba era el famoso río navegable Rinva, que la estación ferroviaria cercana a éste era Razvilie,* un suburbio industrial y fluvial de la ciudad de Yuriatin.

-*Como la mayoría de los topónimos no moscovitas de la novela, se trata de un nombre imaginario. "Rinva" viene a significar "río que se abre de par en par", y adquiere un fuerte componente simbólico: cuando el protagonista lo atraviesa su peripecia vital se complica (G. Gutenberg 2010).

Ejemplo 47 soc/pol:

2004 Ed. Moscú (p.385)	1958 Noguier (p. 394), 1991 Cátedra (p.473) y 1997 Anagrama (p.398)	2010 Galaxia Gutenberg (p.465)
В середине леса была большая вытопанная прогалина, род кургана или городища, носившая местное название буйвища.	En medio del bosque había un claro apisonado y en él una especie de <i>kurgán</i> o túmulo, llamado, según la designación local, <i>buivichtche</i> ...	En medio del bosque había un gran claro de hierba pisoteada y una especie de montículo que marcaba el emplazamiento de un túmulo funerario o de las ruinas de una ciudad prehistórica.

Ejemplo 48 soc/pol:

2004 Ed. Moscú (p.396)	1958 Noguier (p. 408-409), 1991 Cátedra (p.488-489) y 1997 Anagrama (p.409-410)	2010 Galaxia Gutenberg (p.481)
Всю ее по краю запирали отвесные, ребром стоявшие гранитные глыбы. Они были похожи на плоские отесанные плиты доисторических дólменов.	...la plataforma que formaba la cumbre estaba bordeada por bloques verticales de granito formando un talud, y parecíanse (parecidos en Cátedra 1991) a las planas y pulidas lastras de los dólmenes.	A lo largo de todo el borde estaba cerrada por bloques de granito verticales. Parecían las lisas y pulidas lastras de unos dólmenes prehistóricos.

Ejemplo 49 soc/pol:

2004 Ed. Moscú (p.399)	1958 Noguier (p. 411)	1991 Cátedra (p.491)	1997 Anagrama (p.412)	2010 Galaxia Gutenberg (p.483)
Тебя не поймут эти новые опричники, эти заплечные мастера нового застенка.	Estos nuevos <i>opritchnik</i> *, estos verdugos de nuevo cuño, no te comprenderán	Estos nuevos <i>oprichniki</i> *, estos verdugos de nuevo cuño, no te comprenderán	Estos nuevos <i>oprichnik</i> *, estos verdugos de nuevo cuño, no te comprenderán	¡Estos nuevos <i>oprichniki</i> *, estos verdugos de nuevo cuño, no te comprenderán!

-*Miembros de la guardia personal del zar Iván el Terrible, que se hicieron famosos por sus arbitrariedades y su crueldad (Noguier 1958 y en Anagrama 1997).

-*Miembros de la guardia personal del zar Iván el Terrible, famosos por su crueldad (Cátedra 1991).

-*Miembros de la guardia personal del zar Iván el Terrible, que instauraron un régimen de terror. En Rusia, su nombre se emplea como sinónimo de "verdugo"(G. Gutenberg 2010).

5.3.1.5. Las expresiones idiomáticas

Los siguientes ejemplos recogen diferentes expresiones idiomáticas, las cuales han sido objeto de un variado número de soluciones al momento del trasvase del ruso al castellano. Se han incluido refranes y frases hechas, interjecciones, insultos y blasfemias que ayudan a dar autenticidad a los personajes de la novela. Consideramos que algunas propuestas han sido más acertadas que otras; sin embargo, lo importante ha sido constatar que con la sustitución cultural o adaptación, la traducción literal, la paráfrasis o la explicitación se busca acercar el texto a la cultura meta.

Norma: Disminuir diferencias culturales

Ejemplo 48 idiom: A la frase en el siguiente ejemplo “к черту на кулички!” se ha encontrado un equivalente semántico en castellano “¡Al quinto pino!” o “al quinto infierno”. Ambos concuerdan con la imagen de algo o alguien que se encuentra en un lugar distante.

2004 Ed. Moscú (p. 9)	1958 Noguera (p. 12) y 1991 Cátedra (p.56)	1997 Anagrama (p.16)	2010 Galaxia Gutenberg (p.12)
...одно время в Москве можно было крикнуть извочнику: “К Живаго!”, совершенно как “к черту на кулички!” ...	Y en Moscú, durante algún tiempo, gritar a un cochero: “¡A Jivago!” equivalía ni más ni menos decirle “¡A casa del diablo!”	Y en Moscú, durante algún tiempo se podía gritar a un cochero: “¡A Zhivago!”, que equivalía ni más ni menos a decirle “¡Al quinto pino!”	Y en Moscú, durante algún tiempo se podía gritar al cochero: “¡A Zhivago!”, que era como decir, ni más ni menos, “al quinto infierno”, y el trineo os llevaba a los confines de mundo.

Ejemplo 49 idiom: En el siguiente ejemplo la traducción literal de la frase rusa entre comillas sería “nuevamente este aceite de lámpara” cuyo significado parece menos evidente. Sin embargo, al analizarlo dentro del contexto en que fue utilizado (un niño no está contento con la llegada de otro con quien le obligan a jugar) podemos realizar el trasvase por medio de una expresión que denota desagrado.

2004 Ed. Moscú (p.22) 8/1	1958 Noguera (p.24) y 1991 Cátedra (p.69)	1997 Anagrama (p.29)	2010 Galaxia Gutenberg (p.27)
“Опять это лампадное масло!” злобно подумал Ника и заметался по комнате.	“¡Otra vez ese piojo chinchoso!”, pensó Nika con rabia, moviéndose por la habitación.	“¡Que fastidio!”, pensó Nika con rabia, moviéndose por la habitación.	“¡De nuevo esos pesados!”, pensó Nika con rabia y empezó a moverse por la habitación.

Ejemplo 50 idiom: En los siguientes ejemplos encontramos sustituciones culturales coincidentes en ambas lenguas. Por lo que el trasvase se realiza directamente.

2004 Ed. Moscú (p.30)	1958 Noguier (p. 35), 1991 Cátedra (p.81) y 1997 Anagrama (p.37)	2010 Galaxia Gutenberg (p.38)
Она была очень хороша собой.	Y era muy graciosa.	Era muy bella.

Ejemplo 51 idiom:

2004 Ed. Moscú (p.80)	1958 Noguier (p. 85) y 1991 Cátedra (p.137)	1997 Anagrama (p.88)	2010 Galaxia Gutenberg (p.99)
Рано или поздно меня сглазит	...más tarde o más temprano me aojará	...más tarde o más temprano me echará mal de ojo.	...tarde o temprano me echará un mal de ojo.

Ejemplo 52 idiom: En el siguiente ejemplo el interlocutor nos advierte de antemano que el refrán corresponde a la situación que describe. El valor que se expresa con la figura del cerdo en este caso se relaciona con la imposibilidad o inconveniencia de ascender socialmente desde una posición social inferior debido a las malas costumbres o falta de educación de la gente perteneciente a dicho nivel social inferior.

2004 Ed. Moscú (p.156)	1958 Noguier (p. 162), 1991 Cátedra (p.221), 1997 Anagrama(p.166) y 2010 Galaxia Gutenberg (p.190)
Вот уж подлинно, пусти свинью за стол, а она и ноги на стол...	Tiene razón el refrán cuando dice: "Invita un cerdo a comer y meterá las patas en el plato."

Ejemplo 53 idiom: En el siguiente ejemplo, cabe destacar que en la sustitución cultural escogida por las ediciones previas a la del 2010 destaca la literalidad de la expresión con respecto a la frase en ruso.

2004 Ed. Moscú (p.161)	1958 Noguier (p. 167), 1991 Cátedra (p.226), 1997 Anagrama (p.170)	2010 Galaxia Gutenberg (p.196)
-Много будешь знать, скоро состаришься.	Sabiendo mucho, se envejece pronto.	La curiosidad mató al gato.

Ejemplo 54 idiom:

2004 Ed. Moscú (p.161)	1958 Noguier (p. 167), 1991 Cátedra (p.226), 1997 Anagrama (p.170)	2010 Galaxia Gutenberg (p.196)
-Не так не годится. Ты скажи чем....	No, no te salgas fuera del tiesto.	No escurras el bulto. Cuenta cómo acabó-insistió la misma voz.

Ejemplo 55 idiom: El juego de palabras “cascar a uno las liendres” y “darle jarabe de palo” se refieren a darle castigo a alguien. El añadido estilístico es palpable en la selección de uno u otro en el trasvase al castellano.

2004 Ed. Moscú (p.293)	1958 Noguier (p. 297-298), 1991 Cátedra (p.370) y 1997 Anagrama (p.304)	2010 Galaxia Gutenberg (p.355)
Блажен муж, иже не иде, возму куш, ничего не видя. А часом и по мордасам, как отец говаривал.	Al que llora con un ojo no le meten la viruta. Y algunas veces como diría mi padre, no le cascan a uno las liendres.	Dichoso aquel que no ve nada y se embolsa una suma jugosa. Pero a veces, como decía mi padre, le darán jarabe de palo.

Ejemplo 56 idiom: La frase “el garbanzo negro” y “la cruz de la familia” aluden a las características negativas que hacen destacar de un grupo más o menos uniforme.

2004 Ed. Moscú (p.297)	1958 Noguier (p. 301), 1991 Cátedra (p.375) y 1997 Anagrama (p.308)	2010 Galaxia Gutenberg (p.360)
Младшая, Симушка – крест семьи, испытание.	La menor, Simuchka, es el garbanzo negro, la cruz de la familia.	La menor, Sí mushka, es la cruz de la familia, su tormento.

Ejemplo 57 idiom: En ruso se le pide al degollado no llorar por el pelo perdido. En el trasvase al castellano la frase indica que debemos asumir nuestras acciones, aunque nos equivoquemos.

2004 Ed. Moscú (p.298)	1958 Noguier (p. 302), 1991 Cátedra (p.375), 1997 Anagrama(p.309) y 2010 Galaxia Gutenberg (p.361)
Снявши голову, по волосам не плачут.	A lo hecho, pecho.

Ejemplo 58 idiom: En el trasvase del verbo ruso “хлынул” (chorrear, verter) se ha recurrido a la frase hecha “llover a cántaros”.

2004 Ed. Moscú (p.167)	1958 Noguier (p. 173) y 1997 Anagrama (p.177)	1991 Cátedra (p.233)	2010 Galaxia Gutenberg (p.203)
Опять хлынул дождь.	... volvió a llover a cantaradas.	... volvió a llover a cántaros	Otra vez se puso a llover a cántaros.

Ejemplo 59 idiom: En ruso se hace referencia a la lengua; mientras que en castellano “el pico de oro” describe una persona con gran poder de persuasión.

2004 Ed. Moscú (p.363)	1958 Nogue (p.370), 1991 Cátedra (p.448) y 1997 Anagrama (p.375)	2010 Galaxia Gutenberg (p.439)
Видно, не зря старается. Тебя хочет языком от солдатчины отхлопотать.	Ya se ve que lucha por algo. Con el pico de oro que tiene ya te buscará un enchufe.	Y a la vista está que sus esfuerzos dan resultados. Con su pico de oro quiere librarte del servicio militar.

Ejemplo 60 idiom:

2004 Ed. Moscú (p.380)	1958 Nogue (p. 390) y 1997 Anagrama (p.393)	1991 Cátedra (p.468)	2010 Galaxia Gutenberg (p.460)
“Мор сделал свое дело, Мор может уйти”	“El Moro hizo su trabajo, ya puede marcharse”.	“El Moro hizo su trabajo, ya puede partir”.	“El Moro hizo su trabajo, el Moro puede irse”.

-Frase de Schiller en *La conjuración de Fiesco*, acto III, escena 4ª. La frase es tan proverbial en Alemania como en Rusia (Nogue 1958 y Anagrama 1997).

-Frase de *La conjuración de Fiesco*, acto III, escena 4, de Schiller, que se ha convertido en proverbial, tanto en Rusia como en Alemania (Cátedra 1991).

-Frase de Schiller en *La conjuración de Fiesco*, acto III, escena 4a. La frase es tan proverbial en Alemania como en Rusia (G. Gutenberg 2010).

Ejemplo 61 idiom: El trasvase de “вехи” por costumbres o jalones y la frase “есть такое дело” (esta es la situación o esto es lo que hay) por “vale” o “trato hecho” parece inclinarse más hacia el polo meta.

2004 Ed. Moscú (p.530)	1958 Nogue (p. 542), 1991 Cátedra (p.633) y 1997 Anagrama (p.543)	2010 Galaxia Gutenberg (p.634)
Они сменили вехи, приняли революцию и стали говорить “есть такое дело” вместо “да” или “хорошо”	Habían cambiado sus costumbres, aceptando ya la revolución, y decían: “vale”, en lugar de decir “sí”, o “bien”.	Habían “cambiado de jalones”, aceptado la revolución y decían “trato hecho”, en lugar de decir “sí” o “bien”.

Ejemplo 62 idiom.:

2004 Ed. Moscú (p.27)	1958 Nogue (p. 32) y 1991 Cátedra (p.78)	1997 Anagrama (p.34)	2010 Galaxia Gutenberg (p.34)
Они понимали, что они не дети улицы, но в них глубоко сидела робость перед богатами, как у питомцев сиротских домов.	Sabían que no eran hijos del arroyo, pero en ellos estaba arraigado una profunda sumisión con respecto a los ricos, como si hubieran sido criaturas salidas del orfanato.	Sabían que no eran hijos del arroyo, pero en ellos estaba arraigado profundamente la timidez con respecto a los ricos, como si hubieran sido criaturas salidas del orfanato.	Sabían que no eran niños de la calle, pero en ellos había arraigado profundamente la timidez ante los ricos, como criaturas de un orfanato.

Ejemplo 63 idiom.:

2004 Ed. Moscú (p.12)	1958 Nogue (p. 14) y 1991 Cátedra (p.58)	1997 Anagrama (p.18)	2010 Galaxia Gutenberg (p.15)
Как у нее, у него было дворянское чувство равенства совсем живущим.	Como ella, tenía una profunda conciencia de la igualdad que existe entre toda cosa viva.	Como ella, tenía un aristocrático sentido de la igualdad que existe entre todo ser viviente.	Como ella, tenía un noble sentido de la igualdad para con todas las criaturas vivientes.

Ejemplo 64 idiom.: Los siguientes motes con los que se caracteriza a Kamarovski han sido trasvasados al castellano tanto de forma literal “Буйвол” - Búfalo, como por sustitución cultural “el chulo”.

2004 Ed. Moscú (p.29)	1958 Noguier (p. 34)	1991 Cátedra (p.80)	1997 Anagrama (p.36)	2010 Galaxia Gutenberg (p.36)
“Пожаловал”“Ейный” “Амалькина присуха”, “Буйвол”, “Бабья порча”	“El amor de Amalia” “El chaneleta” “El terror de las mujeres”	“El amante”“El amor de Amalia” “El búfalo” “El terror de las mujeres”	“ El amante” “El amor de Amalia” “El chulo” “El terror de las mujeres”	“la pasión de Amalia”“El Búfalo”, “el corruptor de mujeres”

Ejemplo 65 idiom.:

2004 Ed. Moscú (p.30)	1958 Noguier (p. 35) y 1991 Cátedra (p.81)	1997 Anagrama (p.37)	2010 Galaxia Gutenberg (p.38)
Им некогда было предаваться прежвременному пронырству и теоретически разнюхивать вещи, практически их еще не касавшиеся. Грязно только лишнее. Лара была самым чистим существом на свете.	...no tenían tiempo de permitirse fantasear y forjarse prematuras ilusiones sobre cosas que todavía no les atañían de cerca, y sólo lo superfluo es impuro. Lara conservaba intacta aún su pureza.	...no tenían tiempo de fantasear y forjarse prematuros ilusiones sobre cosas que todavía no les atañían de cerca. Sólo lo superfluo es sucio.	...no tenían tiempo de abandonarse a fantasías prematuros ni de forjarse ilusiones teóricas sobre cosas que, en la práctica, aún no les concernían. Sólo lo superfluo es sucio. Lara era la criatura más pura del mundo.

Ejemplo 66 idiom.:

2004 Ed. Moscú (p.80)	1958 Noguier (p.84), 1991 Cátedra (p.137) y 1997 Anagrama (p.88)	2010 Galaxia Gutenberg (p.98)
Оказывается, еще при мамы отец увлекался одной мечтательницей и сумасбродкой, княгиней Столбуновой-Знрици. У этой особы от отца есть малчик, ему теперь десять лет, его зовут Евграф.	“Por lo que parece, todavía en vida de mi madre, mi padre se enamoró de una exaltada, una soñadora, la princesa Stolbunov.Enritsi, de quien tuvo un hijo que tendrá ahora unos diez años y se llama Evgraf (Yevgraf en Cátedra).	Parece que, estando aún mi madre viva, mi padre se enamoró de una soñadora estrafalaria, la princesa Stolbunova-Enritsi. Esta señora tuvo un hijo de mi padre que ahora tiene diez años y se llama Yevgraf.

Ejemplo 67 idiom.:

2004 Ed. Moscú (p.255)	1958 Noguier (p.259), 1991 Cátedra (p.327) y 1997 Anagrama (p.265)	2010 Galaxia Gutenberg (p.307)
Я, мать вашу пополам с бабушкой, об чем, мне что?	Por vuestra madre y la mitad de vuestra abuela. ¿Qué tengo yo que ver con todo esto? ¡Me cisco!	Por vuestra madre y la mitad de vuestra abuela, ¿a mí que me importa todo eso?

Ejemplo 68 idiom.:

2004 Ed. Moscú (p.348)	1958 Noguera (p.356), 1991 Cátedra (p.433) y 1997 Anagrama (p.360)	2010 Galaxia Gutenberg (p.421)
А лучше бы, дурак, о родном сыне позаботился, выгородил от смертельной опасности.	Más hubiese valido que ese majagranzas se hubiera preocupado de su hijo y lo salvara de una muerte cierta.	Más habría valido que el tontaina se preocupara de su hijo, que lo protegiese del peligro de muerte.

Ejemplo 69 idiom.: Negra como la pez alude a la solución pegajosa que resulta de la destilación de las trementinas impuras, de color muy oscuro al quedar mezclada con negro de humo. La traducción más literal del ruso “как хлопья летящей копоти” corresponde a “..revoloteantes copos de hollín”.

2004 Ed. Moscú (p.404)	1958 Noguera (p. 416), 1991 Cátedra (p.496) y 1997 Anagrama (p.417)	2010 Galaxia Gutenberg (p.489)
Резкий, порывистый ветер нес низко над землею рваные клочья туч, черные, как хлопья летящей копоти.	Violentas ráfagas de viento arrastraban a ras de tierra jirones de nubes negra como la pez.	Un viento brusco, impetuoso, arrastraba a ras del suelo jirones de nubes negras como revoloteantes copos de hollín.

Ejemplo 70 idiom.:

2004 Ed. Moscú (p.433)	1958 Noguera (p. 447), 1991 Cátedra (p.530) y 1997 Anagrama (p.447)	2010 Galaxia Gutenberg (p.524)
А кругом самосуды, зверства, драмы ревности. Совершенно как в испанских романах.	Pero por todas partes no había más que linchamientos, atrocidades, tragedias de celos. Justo como en algunas novelas españolas.	Y alrededor no había más que linchamientos, atrocidades, dramas de celos. Como en las novelas españolas.

Ejemplo 71 idiom.:

2004 Ed. Moscú (p.61)	1958 Noguera (p. 64), 1991 Cátedra (p.113) y 1997 Anagrama (p.68)	2010 Galaxia Gutenberg (p.74)
...ты ляпнешь что-нибудь такое, что только вылупиш глаза.	Dices unas cosas tan gordas como para hacerse cruces.	...vas tú y tienes unas salidas que me dejas asombrada. Me juegan una mala pasada y dices que es por mi propio interés.

Ejemplo 72 idiom.:

2004 Ed. Moscú (p.75)	1958 Noguera (p. 79) y 1991 Cátedra (p.132)	1997 Anagrama (p.83)	2010 Galaxia Gutenberg (p.92)
Юра хорошо думал и очень хорошо писал.	Tenía ideas claras y pluma feliz.	Tenía ideas claras y escribía bien.	Yura sabía pensar bien y escribir todavía mejor.

Ejemplo 73 idiom.:

2004 Ed. Moscú (p.160)	1958 Noguier (p. 166) y 1997 Anagrama (p.170)	1991 Cátedra (p.225)	2010 Galaxia Gutenberg (p.195)
Потом насчет глаз, глаза, говорите надо иметь и не попадться в обман,....	Hay que abrir el ojo y no dejarse dar el pego.	Hay que abrir el ojo y no dejarse engañar.	...acerca de los ojos, dice que hay que abrirlos bien y no dejarse engañar....

Ejemplo 74 idiom.:

2004 Ed. Moscú (p.161)	1958 Noguier (p.167), 1991 Cátedra (p.226) y 1997 Anagrama (p.170)	2010 Galaxia Gutenberg (p.196)
-Чем да чем, репей неотвязчивый! В соляной столб обратился.	-¡Y dale con el cómo! ¡Qué chinchorrería! Se convirtió en una columna de sal.	-¡Y dale con el cómo, qué pesado! Se transformó en una columna de sal.*
-Шлишь, лума! Это Лот. Лотова жена,...	-Desbarras, vieja, eso que dices le pasó a Lot. ¡A la mujer de Lot!	

*Ustinia se refiere al episodio bíblico de Balaam con la burra, pero lo acaba mezclando con el de la mujer de Lot, convertida en una estatua de sal (G. Gutenberg 2010).

Ejemplo 75 idiom.:

2004 Ed. Moscú (p.174)	1958 Noguier (p. 179), y 1997 Anagrama (p.184)	2010 Galaxia Gutenberg (p.211)
Я вам сказал руским языком, нельзя, не могу.....А мадемуазель говорила:...	Ya le he dicho que no puedo, que no es posible....Y la señorita decía en ruso algo parecido a esto:	Se lo he dicho en buen ruso, imposible, no puedo...Y Mademoiselle decía:

Ejemplo 76 idiom.:

2004 Ed. Moscú (p.246)	1958 Noguier (p.251), 1991 Cátedra (p.318), 1997 Anagrama (p.256)	2010 Galaxia Gutenberg (p.296)
...уже плыли станционные деревья, отягченные целыми пластами снега который они как хлеб-соль протягивали на выпрямленных ветвях навстречу поезду.	...los árboles de la estación grávidos de nieve, que tendían a los viajeros sus ramas desnudas, como si les ofrecieran el pan y la sal.	...los árboles de la estación grávidos de capas de nieve, que sus ramas extendidas alargaban en dirección al tren como si ofreciesen pan y sal...

-Ritual de hospitalidad rusa: en señal de bienvenida se ofrecía pan y sal al huésped (G. Gutenberg 2010).

Ejemplo 77 idiom.:

2004 Ed. Moscú (p.296)	1958 Noguier (p. 300-301), 1997 Anagrama (p.307)	1991 Cátedra (p.374)	2010 Galaxia Gutenberg (p.359)
У “самого” другие слабости: трубка и семинарская славянщина: “ничтоже сумняшеся, еже и понеже”.	Él tiene otras debilidades: la pipa y la manía del eslavo de los seminaristas: “en estas condiciones no existen vacilaciones”.	“Él tiene otras debilidades: la pipa y la manía del eslavo de los seminaristas: “en tales condiciones no caben vacilaciones”.	Él, en cambio, tiene otras debilidades: la pipa y el lenguaje de los seminaristas, plagado de expresiones del eslavo eclesiástico.

-Expresión equivalente a una utilizada en el eslavo eclesiástico y que el que habla aporta como ejemplo (Noguier 1958 y Anagrama 1997).

-Expresión más o menos equivalente a una que caracteriza el eslavo eclesiástico y que el que habla pone como ejemplo (Cátedra 1991).

Ejemplo 78 idiom.:

2004 Ed. Moscú (p.302)	1958 Noguier (p. 306), 1991 Cátedra, 1997 Anagrama (p.313)	2010 Galaxia Gutenberg (p.366)
Неожиданно он затягивал обрывки частушек, в былые времена сложенных на здешних заводах.	De pronto se puso a cantar fragmentos de <i>tchastuchki</i> , (<i>Chastuchki</i> en Cátedra 1991) compuestos en otros tiempos en las fábricas de la comarca....	De improviso entonó fragmentos de una <i>chastushka</i> , de las que se componían antaño en las fábricas de la zona...

Coplas populares (Noguier 1958, Cátedra 1991 y Anagrama 1997).

Copla popular rusa lírico-humorística (G. Gutenberg).

Ejemplo 79 idiom.:

2004 Ed. Moscú (p.307)	1958 Noguier (p. 311), 1991 Cátedra (p.385) y 1997 Anagrama (p.318)	2010 Galaxia Gutenberg (p.371)
В лес на съедение Михайло Потapyчу не погоним.	No les echaremos al bosque para que les devore Mijailo Potapych.	No les echaremos al bosque para que acaben en las fauces de Mijailo Potápich.

-(E) Oso de los cuentos populares (Noguier 1958, Cátedra 1991, Anagrama 1997 y G. Gutenberg).

Ejemplo 80 idiom.:

2004 Ed. Moscú (p.364)	1958 Noguier (p. 371), 1991 Cátedra (p.449) y 1997 Anagrama (p.377)	2010 Galaxia Gutenberg (p.440)
Саботажник-это кто из другим из одной шайки. Раз сказано соватажник, стало быть, ты с ним из одной ватаги.	El saboteador es un tipo que pertenece a la misma banda.	Mira saboteador es alguien que es de la misma cuerda que otros. Una vez te llaman saboteador es que ya eres de los suyos.

-Hay un juego de palabras de imposible traducción. En lugar de *sabotajnik* (saboteador), descompone la palabra en *so* (con) y *vateqa* (banda). De ahí la absurda explicación que da a la palabra saboteador (Noguier 1958 y Anagrama 1997).

-Hay un juego de palabras de imposible traducción. Goshka descompone la palabra *sabotásnik* (saboteador), descompone la palabra en *so* (con) y *vataga* (banda). De ahí la absurda explicación que da a la palabra *sabotásnik* (Cátedra 1991).

Ejemplo 81 idiom.:

2004 Ed. Moscú (p.569)	1958 Noguier (p. 580), 1991 Cátedra (p.675) y 1997 Anagrama (p.582)	2010 Galaxia Gutenberg (p.678)
-Какая варварская, безобразная кличка Танька Безочередева.	¡Qué bárbaro e increíble nombre! Tania Bezochérédeva.	-Qué nombre tan horrible y bárbaro, Tanka Bezócheredeva.

-Tania Sin Padre (Noguier 1958 y Anagrama 1997).

-Tania fuera de turno (Cátedra 1991).

-Tanka es una deformación popular y despectiva de Tania, diminutivo, a su vez, de Tatiana. El apellido formado por *bez* (sin, fuera) y *ochered* (turno, fila), significa “fuera de fila”, privada del conocimiento de su propio origen (G. Gutenberg 2010).

Ejemplo 82 idiom.:

2004 Ed. Moscú (p.259)	1958 Noguier (p. 580), 1991 Cátedra (p.675) y 1997 Anagrama (p.582)	2010 Galaxia Gutenberg (p.678)
-Так ведь она объясняла. Она из безпризорных, неизвестных родителей.	-Аsí lo ha dicho ella. Es hija de padres desconocidos, y ha estado entre los <i>biezprizornie</i> .	-Аsí al menos lo ha explicado ella. Es una niña abandonada, de padres desconocidos.

Ejemplo 83 idiom.:

2004 Ed. Moscú (p.569)	1958 Noguier (p.580), 1991 Cátedra (p.675) y 1997 Anagrama (p.582)	2010 Galaxia Gutenberg (p.678)
Наверное, где-то в глубине России, где еще чист и нетронут язык, звали ее безотчею, и том смысле, что без отца.	Acaso en el corazón de Rusia, en algún lugar donde el idioma conserva toda su pureza, la han llamado <i>bezottchaia</i> , sin padre.	Acaso en algún lugar profundo de Rusia, donde la lengua conserva su pureza, la hayan llamado <i>bezótchaya</i> *.

*Sin padre (G. Gutenberg).

5.3.1.6. El habla coloquial o jerga

El habla y vocabulario de los diferentes grupos sociales presentes en *Dr. Zhivago* ha servido como marcador o diferenciador de estos grupos sociales. Recordemos que la acción tiene lugar desde finales del siglo XIX hasta después de la Segunda Guerra Mundial. Las capas aristocráticas de Rusia históricamente han utilizado el francés para enfatizar su privilegiada posición y su educación, mientras los campesinos, trabajadores de las fábricas y sirvientes eran en su gran mayoría analfabetos, quienes utilizaban con frecuencia los regionalismos.

Norma: Dar colorido local

Ejemplo 84 coloq: En el siguiente ejemplo se pasa de la grafía correcta de “эти” (eti) a “ефти” (efti), lo que logra que el lector identifique al hablante como un campesino por su forma particular de pronunciar esta palabra.

2004 Ed. Moscú (p.10)	1958 Noguier (p. 13), 1991 Cátedra (p.57), 1997 Anagrama (p.17) y 2010 Galaxia Gutenberg (p.14)
Вот ефти	En cambio, ésas...

Ejemplo 85 coloq:

2004 Ed. Moscú (p.25)	1958 Noguier (p. 26), 1991 Cátedra (p.72) y 1997 Anagrama (p.31)	2010 Galaxia Gutenberg (p.30)
А они еще и не нюхали алгебры.	Ni siquiera se había mentado el nombre de álgebra.	¡En su clase ni siquiera se había mencionado el álgebra.

Ejemplo 86 coloq:

2004 Ed. Moscú (p.72)	1958 Noguier (p. 78), 1991 Cátedra (p.129-130) y 1997 Anagrama (p.80)	2010 Galaxia Gutenberg (p.89)
-Зх, матушка-барыня,- приговаривал кинувшийся к ней Маркел,...	-¡Eh! ¡Señora, <i>mátushka!</i> -exclamó Markel corriendo hacia ella.	-¡Ah, mi querida y buena señora!- repetía Markel, que se había precipitado hacia ella-.

Ejemplo 87 coloq:

2004 Ed. Moscú (p.153)	1958 Noguier (p. 159) y 1991 Cátedra (p.217)	1997 Anagrama (p.162)	2010 Galaxia Gutenberg (p.186)
-Распу! Распу! Сарск брийан! Зыбуш! Глуконемой! Измен! Измен!	-¡Desvergonzad! ¡Desvergonzad! ¡Zybush! ¡Sordomud! ¡Traición! ¡Traición!	-¡Desvergüenzado! ¡Desvergüenzado! ¡Brilantes imperiales! ¡Zybush! ¡Suerdomudo! ¡Traición! ¡Traición!	¡Rasput! ¡Rasput! ¡Zar brillante! ¡Zibush! ¡Sordomud! ¡Traición! ¡Traición!

Ejemplo 88 coloq: En el siguiente ejemplo encontramos dos posibles soluciones al momento del trasvase “грош” se describe como una perra chica (5 céntimos de peseta) o gorda (10 céntimos de peseta). El apelativo de perra se refiere al león de las monedas acuñadas en 1870, mientras “полушку” pasa a ser trozo de pan o un cuarto de kopek.

2004 Ed. Moscú (p.190)	1958 Noguier (p. 196), 1991 Cátedra (p.258) y 1997 Anagrama (p.200)	2010 Galaxia Gutenberg (p.230)
Юрочка понимаеш, продали, продали ни за грош, ни за полушку, ни за понюшку табаку.	Yura: nos han vendido, vendido, Yúrotchka, ¿comprendes?, vendido y no por una perra chica o gorda, no por un trozo de pan o un paquete de tabaco.	Yúrochka, entiendes, nos han vendido, y no por una perra gorda, no por un cuarto de kopek, no por una pizca de tabaco.

Ejemplo 89 coloq:

2004 Ed. Moscú (p.203)	1958 Noguier (p. 208), 1991 Cátedra (p.271) y 1997 Anagrama (p.213)	2010 Galaxia Gutenberg (p.246)
...которого за глупость и смешливость звали Акулькой, и за рост и худобу- ленточной глистой.	Por su ridiculez y manera de reírse de cualquier cosa, le llamaban Akulka. Y por su alta estatura, gusano solitario.	...por su estupidez y facilidad para reírse le llamaban Akulka, y por su estatura y delgadez, “gusano de la solitaria”.

-Tipo de comadre un poco simple (Noguier 1958 y Anagrama 1997).

-Prototipo de la comadre simplona (Cátedra 1991)

-Akulka es diminutivo de Akulina con que se solía designar al prototipo de campesina sencilla e ignorante (G. Gutenberg 2010).

Ejemplo 90 coloq:

2004 Ed. Moscú (p.250)	1958 Noguier (p. 254) y 1997 Anagrama (p.259)	1991 Cátedra (p.322)	2010 Galaxia Gutenberg (p.300)
... “ноздря” и “спринцовка”, как наряду с другими оскорбительными кличками, бранно называла ее Тягунова.	Tiagunova la llamaba “refitolera” y “jeringa”, aparte de otros muchos apodos igualmente ofensivos.	Tiagunova la llamaba “la ollares” y “jeringa”, aparte de otros muchos apodos igualmente ofensivos.	...la “nariguda” o la “jeringa” como, junto con otros apodos ofensivos, la llamaba injuriosamente Tiagunova.

Ejemplo 91 coloq:

2004 Ed. Moscú (p.253)	1958 Noguier (p. 258) y 1997 Anagrama (p.263)	1991 Cátedra (p.326)	2010 Galaxia Gutenberg (p.305)
-Ну шо? Шо ты задолбыв, як зозуля: "Дядя Воронюк, дядя Воронюк"? Хиба я не знаю, шо я не тетя?	¿Qué pasa? ¿Por qué repites como un memo "tío Voroniuk", "tío Voroniuk"? Ya sé que soy tío y no tía.	¿Qué pasa? ¿Por qué repites como un cuclillo "tío Voroniuk", "tío Voroniuk"? Ya sé que soy tío y no tía.	¿Qué pasa? ¿Por qué repites como una cotorra: "tío Voroniuk", "tío Voroniuk"? Ya sé que soy tío y no tía.

Ejemplo 92 coloq:

2004 Ed. Moscú (p.295)	1958 Noguier (p.299) y 1997 Anagrama (p.306)	1991 Cátedra (p.372)	2010 Galaxia Gutenberg (p.357)
Из поколонения идее свободы дурак отец окрестил мальчика редким именем Ливерий.	Como homenaje a la libertad, el memo de su padre lo bautizó con el raro nombre de Liveri.	Como homenaje a la libertad, el memo de su padre lo bautizó con el nombre de Liveri.	Como homenaje a la idea de la libertad, el tonto del padre lo bautizó con el nombre poco común de Liveri.

-Liberio (Noguier 1958 y Anagrama 1997).

Ejemplo 93 coloq:

2004 Ed. Moscú (p.476)	1958 Noguier (p. 487-488), 1991 Cátedra (p.574) y 1997 Anagrama (p.489)	2010 Galaxia Gutenberg (p.571)
Не миновать твоему темной. Так и ждете, не севодня завтра упекут.	"Tu amigo no se escapará de que lo metan en chirona. Más tarde o más temprano te pondrán a la sombra. Y también a ti, pobrecilla."	"Tu amigo no se librará de ir al calabozo. Tarde o temprano lo pondrán en la sombra. Y la próxima serás tú, pobrecilla."

5.4. Las técnicas de traducción

Nos hemos referido al papel del traductor como mediador cultural en la sección 1.3 del presente trabajo. Mediador lingüístico ha sido la forma por excelencia de referirnos al trabajo del traductor al trasladar un TO a un TM. Mientras que el de mediador cultural incluye una visión bi-cultural manifiesta en el traductor que le permite identificar las diferencias o similitudes entre los signos y valores culturales implícitas o explícitas en las lenguas que maneja. Recordemos además las normas señaladas por Toury (1981), las cuales son anteriores al acto de traducir y condicionan la tarea del traductor, es decir, el traductor deberá amoldarse a las demandas de la sociedad meta. Las opciones elegidas por el traductor han sido denominadas técnicas de traducción; sin embargo, no existe un acuerdo terminológico, conceptual ni clasificatorio²⁵. Por lo que nos atrevemos a presentar una propuesta de clasificación de las técnicas de traducción considerando cuestiones como el contexto, la finalidad de la traducción y las expectativas de los lectores y siguiendo la definición de Hurtado (1996):

“La técnica de traducción es la aplicación concreta visible en el resultado, que afecta zonas menores del texto” (Op. cit: 47).

A continuación las técnicas aplicadas en los ejemplos citados en el apartado precedente:

- Adaptación: se reemplaza un elemento cultural del texto original por uno perteneciente a la cultura receptora.
- Amplificación: se incluye información adicional no enunciada en el original. Las notas a pie de página pertenecen a este grupo.
- Calco: una palabra o sintagma extranjero es traducido literalmente.
- Compensación: se introduce un elemento de información o efecto estilístico en un lugar distinto en el texto meta al que aparece en el texto original.
- Creación discursiva: se establece una equivalencia no léxica motivada por el contexto, la incompatibilidad semántica y la transliteración.

²⁵ Vinay y Darbelnet (1958) denominan las técnicas como *procedimientos técnicos de traducción*, Nida (1964) las denomina *las técnicas de ajuste*, en la versión ampliada de Taber y Nida (1986) se refiere a la *substitución cultural*, Margot (1987) utiliza la denominación *distinciones esenciales*, Vázquez Ayora (1977) las denomina *procedimientos técnicos de ejecución*, Delisle (1993) prefiere utilizar términos como *estrategias de traducción*, *errores de traducción*, *operación del proceso cognitivo de la traducción*, Newmark (1988) lo llama *procedimientos*.

- Descripción: se reemplaza el término o expresión por la descripción de su forma o función.
- Equivalente acuñado: se utiliza el equivalente terminológico o expresión reconocida por el diccionario o por su uso lingüístico.
- Generalización: se traduce un término por uno más general o neutro.
- Particularización: se utiliza un término más preciso o concreto.
- Préstamo: se incorpora una palabra a la lengua meta sin traducirla.
- Reducción: se suprime información presente en el texto original.
- Substitución: se cambia el elemento lingüístico por paralingüístico
- Traducción literal: se traslada palabra por palabra desde la lengua original a la meta.

5.4.1. Especificidad léxica en el ámbito religioso

De Mallac (1973), estudioso de la obra de Pasternak, especialmente de *Dr. Zhivago* destaca el mensaje religioso de la novela, primordialmente por las ideas sobre la resurrección, inmortalidad y sacrificio expresadas en los poemas de Yuri Zhivago.

Los ejemplos alusivos al ámbito religioso aquí presentados han sido tomados de episodios como el funeral de la madre de Yuri, la boda y convite de Lara y Pasha Antíпов. En el trasvase se recurre al calco para nombrar los cánticos religiosos y se amplía la información con una nota a pie de página. Igual sucede con las particularidades propias del rito ortodoxo del matrimonio. Se han incluido ejemplos de traducción literal en el trasvase al castellano, como gritar “es amargo (gorka)”, la costumbre popular para propiciar el que los novios se besen durante la fiesta de celebración. Otras costumbres o creencias incluyen la aparición de un “domovó” (duende), los relicarios o medallones que portaban los jóvenes al cuello para guardar plegarias o salmos protectores, en ocasiones con el orden de las palabras intercambiadas, lo que evidenciaba una interpretación folclórica, el conjuro de una hechicera, quien relata una crónica con añadidos apócrifos.

Pasternak se refiere escuetamente a la cuestión judía y la medida adoptada por el gobierno soviético de rebautizar las calles, hospitales y hasta ciudades que portaban nombres religiosos.

Cuadro No. 3:

Los referentes culturales identificados en el ámbito religioso han generado las siguientes técnicas de traducción al realizar el trasvase ruso-español:			
Técnica	Ejemplo No.	TM	%
Amplificación	1	1958 Noguer 1997 Anagrama 1991 Cátedra 2010 G. Gutenberg	46,6%
	2	1958 Noguer 1997 Anagrama 1991 Cátedra 2010 G. Gutenberg	
	3	2010 G. Gutenberg	
	8	1958 Noguer 1997 Anagrama 1991 Cátedra 2010 G. Gutenberg	
	9	1958 Noguer 1997 Anagrama 1991 Cátedra 2010 G. Gutenberg	
	10	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
	11	1958 Noguer 1997 Anagrama 1991 Cátedra 2010 G. Gutenberg	
Creación discursiva	5	1958 Noguer 1997 Anagrama 1991 Cátedra	6,6%
Equivalente acuñado	4	1958 Noguer 1997 Anagrama 1991 Cátedra	6,6%
Préstamo	6	1958 Noguer 1997 Anagrama 1991 Cátedra 2010 G. Gutenberg	20%
	8	1958 Noguer 1997 Anagrama 1991 Cátedra 2010 G. Gutenberg	
	9	1958 Noguer 1997 Anagrama 1991 Cátedra 2010 G. Gutenberg	
Traducción literal	3	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	20%
	4	2010 G. Gutenberg	
	5	2010 G. Gutenberg	

5.4.2. El conocimiento extralingüístico en el ámbito literario

En el trasvase de las referencias del ámbito literario e histórico, se ha recurrido frecuentemente a la ampliación lo que facilita al lector, quien suponemos posee un conocimiento medio de la cultura rusa, la comprensión de las alusiones a otros textos, obras, personajes y autores. Cabe señalar que las opiniones de Pasternak sobre la literatura y el arte conforman la base de toda su obra. De allí que haga referencia tanto a los autores clásicos rusos como Pushkin (1799-1837), Dostoievski (1821-1881), Tólstoi (1828-1910), Lérmontov (1814-1841), Nekrásov (1821-1877) y contemporáneos como Mayakovski (1893-1930) para caracterizar a los personajes en su novela.

Los referentes culturales identificados en el ámbito literario han generado primordialmente la ampliación con notas a pie de página en el trasvase ruso-español:

Cuadro No. 4:

Técnica	Ejemplo No.	TM	%
Amplificación	15	1958 Noguer 1997 Anagrama 1991 Cátedra 2010 G. Gutenberg	100%
	16	1958 Noguer 1997 Anagrama 1991 Cátedra 2010 G. Gutenberg	
	17	1958 Noguer 1997 Anagrama 1991 Cátedra 2010 G. Gutenberg	
	18	1958 Noguer 1997 Anagrama 1991 Cátedra 2010 G. Gutenberg	
	19	2010 G. Gutenberg	
	20	1958 Noguer 1997 Anagrama 1991 Cátedra 2010 G. Gutenberg	
	21	1958 Noguer 1997 Anagrama 1991 Cátedra 2010 G. Gutenberg	

Cuadro No. 4: (Cont.)

Técnica	Ejemplo No.	TM	%
Amplificación	22	1958 Noguer 1997 Anagrama 1991 Cátedra 2010 G. Gutenberg	100%
	23	1958 Noguer 1997 Anagrama 1991 Cátedra 2010 G. Gutenberg	
	24	1958 Noguer 1997 Anagrama 1991 Cátedra 2010 G. Gutenberg	
	25	1958 Noguer 1997 Anagrama 1991 Cátedra 2010 G. Gutenberg	

5.4.3. El préstamo naturalizado del ámbito cotidiano

Los extranjerismos samovar, isba, troica, que hemos agrupado bajo el ámbito cotidiano por razones obvias, se definen en el diccionario de la RAE como palabras originarias del ruso. Este hecho evidencia su sólido arraigo en la lengua española por lo que su trasvase no presenta mayor dificultad. Otros extranjerismos como mujik (campesino), samagón (bebida alcohólica casera) y las antiguas medidas de peso o distancia pud y versta, que no se incluyen en el diccionario de la RAE se explican con una nota a pie de página. Es interesante reflexionar sobre la preferencia por parte de los traductores de completar la información con notas al pie. Quizás la motivación sea el hecho de que todas estas palabras logran que el texto se lea como algo foráneo. En el caso de las medidas se logra enfatizar la diferencia cultural especialmente porque el lector se enfrenta ante una especificidad que en la lengua original es algo muy cotidiano y hasta banal.

Los referentes culturales identificados en el ámbito cotidiano han generado las siguientes técnicas de traducción al realizar el trasvase ruso-español:

Cuadro No. 5:

Técnica	Ejemplo No.	TM	%
Amplificación	26	2010 G. Gutenberg	26,1%
	32	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
	33	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
	35	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
	37	1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
	39	1991 Cátedra 2010 G. Gutenberg	
Descripción	26	1958 Noguer 1991 Cátedra	4,3%
Equivalente Acuñado	26	1997 Anagrama	16,3%
	28	1997 Anagrama	
	29	2010 G. Gutenberg	
	39	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	

Cuadro No. 5: (Cont.)

Técnica	Ejemplo No.	TM	%
Préstamo	27	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	47,8%
	28	1958 Noguer 1991 Cátedra 2010 G. Gutenberg	
	32	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
	33	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
	34	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
	35	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
	36	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
	37	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
	38	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
	39	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
	40	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama	
Reducción	40	2010 G. Gutenberg	4,3%

5.4.4. Ubicación y momento histórico en el ámbito socio-político

En el trasvase de los ejemplos bajo esta clasificación por su carácter identificador de emplazamientos geográficos con carga histórica se recurre al préstamo y se amplía la información en notas a pie de página, además de la transcripción y transliteración.

Los referentes culturales identificados en el ámbito socio-político han generado las siguientes técnicas de traducción al realizar el trasvase ruso-español:

Cuadro No. 6:

Técnica	Ejemplo No.	TM	%
Amplificación	41	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	45,4%
	42	1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
	45	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
	46	2010 G. Gutenberg	
	49	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
Descripción	47	2010 G. Gutenberg	9,1%
Equivalente acuñado	43	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	18,1%
	48	2010 G. Gutenberg	
Préstamo	47	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama	18,1%
	49	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
Reducción	48	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	9,1%

5.4.5. Expresiones idiomáticas, habla coloquial o jerga

Los ejemplos del lenguaje coloquial sirven para marcar o diferenciar el estatus social de los personajes. El DRAE lo define como “propio de una conversación informal y distendida”. En la novela *Dr. Zhivago* este lenguaje se muestra con la grafía (*Ejemplo 87*), el uso de regionalismos o con datos biográficos puntuales que denotan la falta de instrucción formal del campesino ruso para hacerlo más cercano a la forma oral de los diálogos (*Ejemplos 91 y 93*). Se hace uso de un lenguaje muy expresivo que denota tanto el fervor revolucionario de algunos como el conformismo de otros (*Ejemplo 88*). Así vemos una mezcla de insultos, el lenguaje vulgar y la jerga (*Ejemplos 87, 89, 90, 91*). El predominio en Rusia del campesinado analfabeta (*Ejemplo 84*) hasta inicios del siglo XX dio como resultado una gran tradición oral que ayudó a preservar los valores rurales rusos. Realizar el trasvase del habla coloquial de este colectivo, especialmente los errores gramaticales presenta un reto para los traductores, quienes optan en el trasvase por una combinación de estrategias; la omisión (*Ejemplo 84*) en algunos casos y en otros se busca la sustitución cultural o adaptación (*Ejemplo 86*) porque es importante recordar que son los hablantes nativos los que reconocen de forma intuitiva el grado de vulgaridad de las palabras. Una vez más se constata la importancia del traductor como mediador cultural y la necesidad de éste de manejar conocimientos más allá de los lingüísticos.

Kidman (1993) citado por Shwarz (2003) señala:

“there is a general principle of a “hierarchy of obscenity” and the difference in degree includes both qualitative and quantitative aspects.”

Los referentes culturales identificados como expresiones idiomáticas han generado las siguientes técnicas de traducción al realizar el trasvase ruso-español:

Cuadro No. 7:

Técnica	Ejemplo No.	TM	%
Amplificación	56	1958 Noguer 1997 Anagrama 1991 Cátedra	21.4%
	59	2010 G. Gutenberg	
	60	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
	66	2010 G. Gutenberg	
	73	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
	74	2010 G. Gutenberg	
	76	2010 G. Gutenberg	
	77	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama	
incluida en el texto	77	2010 G. Gutenberg	
	78	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
	79	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
	80	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama	
	81	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
Incluida en el texto	83	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
	93	1997 Anagrama	

Cuadro No. 7: (Cont.)

Técnica	Ejemplo No.	TM	%
Adaptación	48	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	25,7%
	49	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
	55	2010 G. Gutenberg	
	57	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
	59	1958 Noguer 1997 Anagrama 1991 Cátedra	
	61	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
	62	1958 Noguer 1997 Anagrama 1991 Cátedra	
	63	1958 Noguer 1991 Cátedra	
	64	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
	65	1958 Noguer 1997 Anagrama 1991 Cátedra	
	69	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama	
	71	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
	72	1958 Noguer 1991 Cátedra 2010 G. Gutenberg	

Cuadro No. 7: (Cont.)

Técnica	Ejemplo No.	TM	%
Adaptación	80	2010 G. Gutenberg	
	85	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
	89	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
	92	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
	94	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
Compensación	88	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	1,5%
Equivalente acuñado	52	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	7,1%
	53	2010 G. Gutenberg	
	58	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
	60	11958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
	87	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
Generalización	86	2010 G. Gutenberg	1,5%
Particularización	54	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	1,5%

Cuadro No. 7: (Cont.)

Técnica	Ejemplo No.	TM	%
Préstamo	78	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	10%
	79	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
	82	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama	
	83	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
	86	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama	
	88	2010 G. Gutenberg	
	90	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
Reducción	84	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	1,5%
Traducción literal	50	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	28,6%
	51	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
	53	1958 Noguer 1997 Anagrama 1991 Cátedra	
	55	1958 Noguer 1997 Anagrama 1991 Cátedra	
	56	2010 G. Gutenberg	
	62	2010 G. Gutenberg	

Cuadro No. 7: (Cont.)

Técnica	Ejemplo No.	TM	%
Traducción literal	63	1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	28,6%
	65	2010 G. Gutenberg	
	66	1958 Noguer 1997 Anagrama 1991 Cátedra	
	67	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
	68	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
	69	2010 G. Gutenberg	
	70	2010 G. Gutenberg	
	72	1997 Anagrama	
	74	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
	75	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
	76	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
	82	2010 G. Gutenberg	
	90	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
	91	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	
	93	1958 Noguer 1991 Cátedra 1997 Anagrama 2010 G. Gutenberg	

5.5. Recapitulación

El acercamiento entre las culturas española y rusa no ha sido evidente en el pasado. El hecho de ser culturas bastante diferentes y alejadas geográficamente puede explicar los capítulos de encuentros y desencuentros históricos; así como la imagen que unos y otros en cada ámbito cultural se ha ido formando.

Podría pensarse que en la actualidad circunstancias como la posibilidad de viajar, aprender otras lenguas y el acceso virtual que proporcionan los nuevos medios tecnológicos han promovido activamente este acercamiento. Sin embargo, la presente investigación puede únicamente aproximarse a una parte del camino recorrido en ese sentido.

Cabe recordar que este trabajo busca entre otras cosas resaltar el tipo de relación cultural que han mantenido los españoles y rusos. Siguiendo las recomendaciones de Delabastita (1989) en cuanto a la posibilidad de llevar a cabo un análisis encompasado del polisistema cultural en su totalidad, nos atrevemos a describir dicha relación como subordinada, pero no una de otra sino más bien ligada a las modas prevalentes en las culturas que han guiado los gustos literarios de los españoles. Evidentemente nos referimos al polisistema literario francés, que ha dado prestigio a la literatura rusa y su difusión por medio de las traducciones.

El análisis microtextual de la novela *Dr. Zhivago* ha servido en primer lugar para identificar y caracterizar el tipo de elementos culturales localizados en la novela. Cabe destacar que los ejemplos no son exhaustivos, pero sí de una variada procedencia, a saber: de los ámbitos religioso, literario, socio-político y cotidiano. Además, se han recopilado ejemplos de expresiones idiomáticas asociadas a la cultura rusa y del habla coloquial o jerga.

En segundo lugar se han señalado las estrategias utilizadas para el trasvase en el siguiente cuadro:

Cuadro No. 8:

Técnica/Ámbito	Religioso	Literario	Cotidiano	Socio-político	Expr. idiomát., jerga
Amplificación	46,6%	100%	26,1%	45,4%	21,4%
Adaptación	-	-	-	-	25,7%
Creac. Discursiva	6,6%	-	-	-	-
Descripción	-	-	4,3	9,1%	-
Compensación	-	-	-	-	1,5%
Eq. Acuñado	-	-	16,3%	18,1%	7,1%
Generalización	-	-	-	-	1,5%
Préstamo	20%	-	47,8%	18,1%	10%
Particularización	-	-	-	-	1,5%
Reducción	-	-	4,3%	9,1%	1,5%
Trad. Literal	20%	-	-	-	28,6%

5.6. Análisis cultural del texto audiovisual *Dr. Zhivago*

Si bien es cierto que los textos audiovisuales pueden reflejar nuestra vida; no debemos olvidar que sus contenidos son culturalmente específicos, es decir, en una película podemos identificar aquellos elementos culturales que diferencian unas naciones de otras y/o aquellos elementos que hacen alusión al modo de vida, las costumbres, la política, la gastronomía, el arte, influyendo de este modo en el conocimiento que los individuos de la cultura meta construyen sobre la cultura origen.

En esta sección me propongo descubrir de qué forma se ha realizado el trasvase al castellano de los referentes culturales rusos identificados en el film *Dr. Zhivago* dirigido por David Lean. Cabe precisar que dichos referentes culturales ya han sido retrabajados por el guionista Robert Bolt, quien evidentemente ha adaptado el material desde su propia perspectiva anglosajona con la intención de caracterizar a los personajes de ficción. El guión del rodaje de Robert Bolt consta de 284 páginas. Las escenas han sido numeradas desde el número 1 hasta el 1740. Debido a la extensión de la novela y el número de personajes, las escenas y acciones en el film han sido el resultado de la fusión de las historias y vidas de los personajes (como el tío Nikolái Vedeniapin, hermano de la difunta madre de Yuri y quien se encarga de llevar al niño huérfano con los Gromeko; Rodión hermano de Lara; Gordón, amigo de Yuri de origen judío).

La versión original del texto audiovisual es en inglés, el doblaje ha sido realizado en el estudio Voz de España bajo la dirección de Arsenio Corsellas, quien presta su voz a Yuri Zhivago. En la página www.eldoblaje.com se señala a Miguel Delibes como supervisor de los diálogos en castellano. Moreno (2000) indica que Delibes se mostró fiel a los diálogos originales, salvo algún término molesto para la censura como “violación” sustituido por “forzada” o “bastardo” por “lacayo”.

Como hemos visto en la sección 4 del presente trabajo el número de películas en lengua rusa mostrado en España ha sido poco significativo y se concentra principalmente durante el corto periodo de la República. Cabe mencionar que el cine parece haber seguido la misma suerte que la literatura rusa del siglo XIX, la cual fue introducida principalmente por mediación de la lengua francesa (Ver Apéndice A), y en

ocasiones dando lugar a versiones muy diferentes. Esto entre otros factores, ha favorecido la selección del film *Dr. Zhivago*, el cual ha logrado asentarse en el polo meta. Sirva de evidencia el hecho de haberse incluido como parte de los “Clásicos de la uno” en la primera de televisión española.

Este estudio intenta destacar cómo los referentes culturales transferidos a la pantalla transmiten estereotipos y mensajes ideológicos sobre el comportamiento, reacción y vida de las personas de otras culturas diferentes a la propia. Es oportuno hacer referencia a los microgrupos que conforman las sociedades cuya importancia estriba en el hecho de que aquellos microgrupos con mayor poder de diseminación logran imponer sus percepciones, gustos y actitudes. Santamaría (2001a) se ha referido al hecho de que basándonos en la forma de hablar, el dialecto, los temas de conversación y referencias culturales que menciona una persona nos lleva a definirla socialmente. Santamaría (2001b) también ha realizado un estudio sobre los referentes culturales en *Lolita*. Entre las conclusiones aprovechables para nuestro propio estudio cabe mencionar la que se refiere a los referentes como fruto de convenciones compartidas en los países occidentales. Lo que promueve a su vez la necesidad de mantener la asociación entre el objeto cultural y valor social para que no cambie la percepción del personaje para los nuevos destinatarios del producto cultural. He intentado delimitar nuestros ejemplos bajo estos criterios por lo que vamos a incluir no sólo referentes culturales divergentes, sino también los presentes en ambas culturas con el fin de poder asociarlos a los valores que busca enfatizar el director/productor como marcas identificadoras de los personajes de ficción o estereotipos en *Dr. Zhivago*.

Al igual que en la sección 5.1 del presente trabajo sobre los referentes culturales en la novela *Dr. Zhivago*, utilizaré como base para este análisis el modelo recomendado por Molina (2006), el cual nos permitirá identificar las técnicas de traducción a las que se han recurrido durante el trasvase inglés-español. Como primer paso he segmentado el film con la intención de identificar otras manifestaciones culturales posibles transmitidas por el canal visual. Una anotación referente a cualquier añadido, transformación o supresión se vincula al final de cada uno de estos segmentos, prestando especial atención a las escenas que enmarcan los grandes temas desarrollados a lo largo del film (búsqueda, muerte, encuentros, motivaciones políticas y religiosas,

amor). Como segundo paso, he identificado los referentes culturales en los diálogos, clasificándolos por ámbitos. Y como último paso, he distribuido por técnica de traducción utilizada.

Cabe la posibilidad de que las técnicas de traducción sean distintas dependiendo del contexto en el que surja el referente cultural. Es preciso recordar que el doblaje es una forma de traducción donde intervienen el doblador, el ajustador²⁶, el actor y director por lo que la responsabilidad sobre el resultado debe ser compartida. Zabalbeascoa (2001) se refiere además de esto último a otros factores a considerar como la posibilidad de la autoedición o la importancia del receptor. En relación a este último, subraya que la clave está en el nivel de tolerancia de los espectadores hacia el grado de sincronía y ajuste en el doblaje. Para resolver diferencias contextuales entre la cultura meta y la cultura original el traductor podrá recurrir, por ejemplo a la adaptación y/o adición. La presencia simultánea de dos códigos de signos y dos canales de comunicación puede solventarse por medio de la compensación traductológica:

- verbal por no verbal
- no verbal por verbal
- visual por audio
- audio por visual
- no verbal por no verbal del mismo nivel

Baker (1998:245) divide la composición semiótica del film en cuatro canales distintos:

Cuadro No. 9:

Canal auditivo	Los diálogos, voces de fondo y las canciones
Canal auditivo no verbal	Los sonidos de la naturaleza, los efectos de sonido especiales y la música.

²⁶ Menzies (1991) explica: cuando el ajustador ha realizado los cambios que ha creído convenientes, se deberá ajustar el ritmo de la voz del actor que dobla al ritmo del actor original, lo que conlleva nuevos cambios. El trabajo final mostrará cambios en algunos diálogos con respecto al guión.

Canal visual verbal	Los subtítulos, cualquier escrito que aparezca en pantalla en forma de cartas, afiches, libros, periódicos, graffiti o publicidad.
Canal no verbal visual	La composición de la imagen, la posición y movimientos de la cámara, la edición que controla el flujo general y el tono de la película.

El ambiente natural, el vestuario y los decorados recreados por el director de la película permiten al espectador definir la situación geográfica e histórica en que transcurre la acción en *Dr. Zhivago*. Katan (1999) se refiere a la importancia del conocimiento extralingüístico (la geografía, la historia social política, los héroes o las personalidades de la cultura origen), sin embargo, los espectadores en el polo meta pueden no estar familiarizados con dicha información.

Además de la información que los diálogos proporcionan a los espectadores es preciso recordar la entonación de las palabras u oraciones o los acentos como marcadores característicos de la identidad de los personajes, sin olvidarnos de la importancia de los gestos, las expresiones faciales y el lenguaje corporal que sirven para transmitir información referencial y social. Todas estas claves deben ser interpretadas y tomadas en cuenta por el traductor audiovisual a la hora de decidirse por las técnicas de traducción como veremos más adelante.

Las fórmulas de tratamiento denotan la manera en que un hablante se dirige a su interlocutor en una interacción verbal. Villacampa (2004) lo explica como un:

“fenómeno general que engloba las fórmulas de tratamiento, la pragmática de las comunicación interpersonal en la que se respetan los derechos y obligaciones de los interlocutores. Toda interacción verbal está regulada por un conjunto de normas implícitas que, desaconsejando determinadas formas de conducta y favoreciendo otras, permiten a los interlocutores establecer, mantener o modificar una relación interpersonal” (Op.cit: 283).

La autora señala en su estudio los parámetros que condicionan el empleo de las fórmulas de tratamiento, como son: la relación interpersonal que une a los hablantes, el idioma, la existencia de fórmulas diacrónicas y la cortesía entre hombres y mujeres.

En el film *Dr. Zhivago* se observan referentes culturales rusos del ámbito religioso, cotidiano y literario y recordemos que en la novela estos ámbitos estaban ampliamente representados (Ver 5.3). En cuanto a los referentes culturales que se observan a través del canal visual, constatamos por ejemplo que el cambio de las estaciones será alusivo a las emociones de los protagonistas. De tal modo que las situaciones difíciles transcurrirán durante el cruento invierno ruso y los momentos más alegres durante la florida primavera.

5.6.1. Film: David Lean's Dr. Zhivago (1965)

Nacionalidad: angloamericana. **Producción:** Carlo Ponti Productions para Metro-Goldwyn-Mayer. **Productor:** Carlo Ponti. **Productor ejecutivo:** Arvid L. Griffen. **Dirección:** David Lean. **Guión:** Robert Bolt, basado en la novela homónima de Borís Pasternak. **Fotografía:** Frederick Young. **Música:** escrita y dirigida por Maurice Jarre. **Diseño de producción:** John Box. **Decorados:** Dario Simoni. **Supervisor de diálogos:** Hugh Miller. **Vestuario:** Philis Dalton. **Maquillaje:** Mario van Riel. **Edición:** David Lean. **Sonido:** Franklin Miton, William Steinkamp. **Intérpretes Principales:** Omar Sharif (Yuri), Julie Christie (Lara), Geraldine Chaplin (Tonía), Rod Steiger (Komarovski), Tom Courtenay (Strelnikov/Antípov), Alec Guinness (Evgrav), Ralph Richardson (Gromeko), Rita Tushingham (Tonía).

Premios y reconocimientos: En 1966 fue galardonada con 5 "Oscars": al mejor guión adaptado, mejor fotografía, mejor dirección artística y decorados, mejor banda sonora y al mejor vestuario en color. En 1967 recibe 3 premios de la Academia Británica del Cine al mejor actor: Ralph Richardson, mejor actriz: Julie Christie y mejor film adaptado de otro medio: David Lean. En 1966 se le otorgan 5 Globos de Oro al mejor drama, al mejor actor: Omar Shariff, mejor banda sonora, mejor guión y mejor director. En 1965, Julie Christie recibe el premio a la mejor actriz por parte del National Board of Review de Estados Unidos. En 1967 se le otorga 1 Grammy a la mejor banda sonora.

Resumen argumental: Una joven obrera de la Unión Soviética ha sido llamada a una entrevista con el general Evgrav Zhivago, hermanastro del fallecido y famoso poeta prohibido, Yuri Zhivago. En respuesta a las preguntas formuladas por el general sobre su infancia la joven de nombre Tonia dice no recordar quiénes habían sido sus padres. El general le manifiesta su sospecha de que pudiera tratarse de su sobrina y empieza la narración del supuesto padre de la chica. La acción retrocede y se muestra cómo al quedarse huérfano el niño Yuri es recogido por el matrimonio Gromeko. La hija de éstos, de nombre Tonia y de la misma edad de Yuri les acompaña en el entierro. Más tarde, se hace referencia a la vena artística de la madre fallecida y de la balalaika ahora en poder del niño. Todos viajan a Moscú donde años más tarde Yuri se convierte en médico y poeta. De forma paralela conocemos la vida de Lara, una joven estudiante, quien iniciará una relación secreta con Víctor Kamarovski, amante de su madre, y quien después de sufrir situaciones humillantes decide atentar contra la vida de éste en una fiesta donde también están presentes los prometidos Yuri y Tonia. Después del incidente, Lara se casa con Pasha Antípov, un joven revolucionario, que la ama y acepta después de conocer la historia vivida con el influyente Kamarovski.

Con el estallido de la Primera Guerra Mundial, Pasha se alista en el ejército dejando a Lara con la hija de ambos, Katia, quien al parecer muere durante una cruenta batalla. El Dr. Zhivago y la enfermera Lara coinciden en un hospital; con el fin de la guerra y el inicio de la revolución vuelven a separarse, no sin antes dar muestras de una mutua atracción. Yuri se reúne en Moscú con Tonia, su suegro y su hijo. La familia toma la decisión de partir hacia Varíkinó en los Urales, donde podrán resguardarse de la dura situación que representa la evidente guerra civil que se avecina. El hermanastro Evgrav se encarga de proporcionarles los documentos de viaje.

El largo trayecto en tren hasta Varíkinó muestra la devastación en todo el territorio. En una parada del tren, Yuri es conducido ante Strélnikov, seudónimo de Pasha Antípov convertido en temido militar del Ejército Rojo. Zhivago coincide nuevamente con Lara, quien vive en Yuriatin, un pueblo cerca de Varíkinó. La relación amorosa de ambos llega a su fin cuando Yuri es secuestrado por los partisanos, obligándole a servirles como médico. Su situación es incierta por lo que decide desertar

y retornar al lado de Lara. Ya en Yuriatin, se entera que su familia ha huido a París, donde éstos esperan reunirse con él algún día.

Lara cura al convaleciente Yuri con quien piensa forjarse un futuro. Sin embargo, reciben la inesperada visita de Kamarovski, quien les ofrece salvoconductos para irse con él a Mongolia. Por razones obvias rechazan la ayuda ofrecida y se refugian en Varikino, donde Zhivago podrá dar finalmente rienda suelta a sus poemas. Reaparece Kamarovski para informarles que Pasha había renegado de su posición como Strélnikov antes de suicidarse. Como resultado, Lara en calidad de viuda del revolucionario corría grave peligro. Yuri pide a Lara adelantarse y promete reunirse con ella posteriormente. Ya en el tren hacia Mongolia, Lara confiesa a Kamarovski que espera un hijo de Zhivago.

Aproximadamente 8 años después muere Zhivago en Moscú de un ataque al corazón tratando de alcanzar a Lara que ha visto en la calle mientras viajaba en un tranvía. Evgrav retoma la historia para explicar a Tonia que durante el multitudinario entierro del poeta, Lara le pide ayuda para encontrar a la hija perdida en Mongolia. La entrevista finaliza, pero Tonia no parece muy convencida de ser parte de la historia contada por Evgrav. Mientras se aleja del despacho en compañía de su novio, lleva colgada una balalaika.

5.6.1.1. Producción

El productor italiano Carlo Ponti compra al editor Fertinelli los derechos de la novela *Dr. Zhivago* en 1963. Ciertamente su éxito anterior *Guerra y Paz* (1956) basada en la novela homónima de Tolstói contribuyó a la decisión de repetir el tema ruso. Ponti busca el apoyo financiero de la norteamericana Metro-Goldwyn-Mayer. Su presidente Robert O'Brien concede un presupuesto inicial de 5 millones que hubo que aumentar hasta alcanzar los 15 millones. O'Brien pone como condición que el director fuese David Lean, quien a su vez demanda total libertad de trabajo y la no intrusión de Ponti, por lo que este último no podía estar presente durante el rodaje ni la posproducción. El guión estuvo a cargo de Robert Bolt, quien afirmaba que para plasmar todos los capítulos de la novela hubiera sido necesario rodar una película de 60 horas.

El rodaje se llevó a cabo en España por recomendación de John Box y probablemente por la experiencia anterior de Lean con el rodaje de Lawrence de Arabia. El gran número de extras utilizados eran de origen español. Las grandes calles de Moscú fueron recreadas cerca de Madrid, cuya estación de tren fue decorada para emular la de Moscú; el paisaje nevado que se observa detrás de la comitiva del funeral es la entrada de Granada, y Soria fue el lugar elegido para las escenas de la guerra civil y de la casa en Varíkino que asemeja un “palacio de hielo”. Muchos de los paisajes externos se rodaron en Finlandia aprovechando el paisaje de montañas nevadas. Por último, se rodaron escenas en Canadá entre el 28 de diciembre de 1964 y el 7 de octubre de 1965.

La contribución musical de Maurice Jarre con su “Tema de Lara” ha trascendido el tiempo hasta convertirse en inconfundible recordatorio de las escenas donde aparece la bella protagonista Julie Christie. El resto del reparto lo componen Omar Shariff, a quien se atribuye su docilidad como factor significativo en su elección como Yuri Zhivago. Geraldine Chaplin, como Tonia, levantaba sin duda gran expectativa por su célebre apellido. Alec Guinness y Ralph Richardson en sus respectivos papeles de Evgrav y Alexandr Gromeko aportaron su experiencia fílmica anterior compartida con Lean. Tom Courtenay, entonces desconocido actor teatral, fue el encargado de personificar al revolucionario Antípov/Strélnikov. Finalmente, el papel de Kamarovski fue dado al único americano del elenco, Rod Steiger.

5.6.1.2. Dirección

David Lean fue el director de algunas de las películas más conocidas del cine. Las 15 películas dirigidas por Lean fueron realizadas en un período que abarca 40 años, pero con pausas que van más allá de la década.

Sus inicios en la industria fueron modestos, desempeñándose en varias posiciones que le ayudarían a formar su propio estilo de trabajo. Se encargó del montaje de quota-quickers (breves películas baratas). La oportunidad de co-dirigir una producción le llega de la mano de Noel Coward, con quien funda posteriormente la productora independiente Cineguild. Co-produce “In which we serve” (1942), a la que siguen 3 adaptaciones de Coward: “This happy breed” (1944), “Blithe Spirit” (1945) y

“Brief Encounter” (1945). Con esta última logra el Premio de la Crítica en Cannes. La búsqueda de una nueva orientación del trabajo da como resultado “Great Expectations” (1946) y “Oliver Twist” (1948). En el plano personal contrae segundas nupcias con la actriz Ann Todd, la cual se convierte en protagonista de sus próximas 2 películas: “The Passionate Friends” (1949) y “Madeleine” (1950) coincidiendo esta última con el cierre de Cineguild.

En la siguiente etapa de su carrera combina la responsabilidad de productor y director: “The sound barrier” (1952) y “Hobson’s choice” (1954). Con la película Summer Madness (1955) logra el reconocimiento internacional. El giro que toma su carrera a partir de ese momento será definitivo, pues se centra en las superproducciones. En 1957 estrena “The Bridge on the River Kwai”, película que obtiene 7 “Oscars”, logrando beneficios de treinta millones de dólares. Cinco años más tarde inicia la colaboración con el dramaturgo y guionista Robert Bolt, el director de fotografía Frederick Young, el operador Ernest Day, el diseñador de producción John Box y el compositor francés Maurice Jarre. El resultado de esta asociación fue Lawrence of Arabia (1962) y tres años más tarde Dr. Zhivago (1965).

Sin embargo, no pudo repetir el triunfo con Ryan’s daughter (1970), lo que lo llevó a 15 años de inactividad. Con su último trabajo “A Passage to India” (1984), pudo escribir y adaptar el guión a partir de la novela de E.M. Forster con total libertad, sin la participación de Bolt y Young. A los 75 años es aplaudido por la crítica, la película recibió once nominaciones al “Oscar”. En 1988 es homenajeado por la Asociación de Críticos de Nueva York, la Industria Británica del Cine y el Festival de Cannes. En 1990 recibe otro gran premio el del American Film Institute. Murió un año más tarde, el 16 de abril de 1991 a los 83 años por causa de una neumonía.

5.6.2. Segmentación del film *Dr. Zhivago*

En el film *Dr. Zhivago* se recurren a una diversidad de estrategias para captar la atención del espectador y hacer creíble la historia con la ayuda de los accesorios de utilería, los decorados, el vestuario, la iluminación, los personajes y sus gestos corporales.

Estas herramientas promueven la participación del espectador (Staiger 2000), quien se encuentra ante imágenes que promueven la autenticidad histórica. Las referencias se logran principalmente con procesos narratológicos: la voz en off del narrador, el cual se nos presenta como testigo conocedor de primera mano de los hechos que relata, logrando que su historia sea creíble con ayuda de los *flashbacks* unidos de tal forma que nos olvidamos que se trata del punto de vista de uno de los personajes, una versión de la historia. Además, la coordinación existente entre el sonido/música y las tomas parecen autenticar las imágenes en la pantalla. Al relativizar el papel que juega la voz del protagonista y realzar las imágenes, los *flashbacks* operan como conectores de una realidad pasada y presente.

Doctor Zhivago utiliza la historia como un marco de ambientación para el desarrollo del argumento y hace uso de referentes culturales para brindar autenticidad y realismo.

5.6.2.1. Búsqueda del enlace con el pasado: Evgrav y Tonia

Norma: Proporcionar información político-social para facilitar la comprensión de la trama a los espectadores.

En la construcción de una gigantesca presa en la U.R.S.S. intercambian opiniones el General Evgrav Zhivago y el ingeniero de la obra sobre las jóvenes huérfanas que trabajan removiendo la tierra. Evgrav nos ayuda a situar el tiempo de la acción al referirse implícitamente a la revolución “Hemos llegado muy lejos en poco tiempo”. Además, recuerda los difíciles años vividos por la población “hubo niños que se alimentaban de carne humana”. El general explica que busca a su sobrina, hija del poeta prohibido Yuri Zhivago y de la mujer que inspiró sus poemas, Lara. Éste saca de su maletín la nueva edición de sus poemas, cuya carátula puede leerse en cirílico y en su interior fotos de Zhivago y Lara.

La conversación se interrumpe cuando una joven toca a la puerta, pudiera tratarse de la supuesta sobrina del general, Tonia, quien se muestra temerosa y tímida. No recuerda sus orígenes, siendo niña fue encontrada perdida en Mongolia.

Con la ayuda del *flashback*, Evgrav inicia la narración que nos descubrirá la vida de su hermanastro Yuri.

Anotación

Añadido: Prólogo como aportación original del guión que nos ayuda a situar el tiempo de la acción e hilvanar los posteriores bloques escénicos. La referencia al canibalismo se hace exigüamente en el capítulo 13 de la novela.

Transformación: Evgrav relata los acontecimientos, mientras en la novela el personaje de Evgrav aparece en contadas ocasiones. Zhivago considera su hermanastro como un ángel que le socorre en momentos difíciles.

5.6.2.2. Muerte de la madre de Yuri

Norma: Resaltar religiosidad del pueblo ruso.

Una comitiva avanza lentamente a darle sepultura a la madre de un pequeño de aproximadamente 8 años llamado Yuri Zhivago, acompañado del matrimonio Gromeko y la hija de éstos, Tonia. Los Gromeko acogerán y llevarán consigo al pequeño huérfano a Moscú. En la víspera de la partida, Anna Gromeko explica a Yuri la amistad que la unía a la madre de éste. Entra Alexandr Gromeko con una balalaika en las manos, la cual pertenecía a la madre del niño y que ahora será suya. Anna le explica a Yuri que la persona pudiente era su padre y su madre poseía un don artístico.

Las primeras vistas muestran un paisaje de montañas nevadas, acompañadas de fuertes vientos que acentúan el talante grave y serio que transmite la mirada del niño. La muerte será uno de los temas principales que tratará el filme: el descenso del ataúd en la fosa, el fuerte martilleo de los clavos para cerrar el ataúd, y la colocación de flores por parte del niño. Los primeros acordes del tema de Lara sirven para fijar el nexo femenino (madre-Rusia-Lara) que buscará Zhivago durante su vida.

Anotación:

Añadido: supuesto talento musical de la madre de Yuri.

Transformación: la familia Gromeko lleva a Yuri a vivir a Moscú, en la novela el tío Nikolái, hermano de la madre de Yuri lo acompaña y lo deja al cuidado de la familia amiga Gromeko.

Supresiones: Además del tío Nikolai Vedeniapin, filósofo de ética cristiana, se eliminan los episodios de la infancia de los 2 amigos de Yuri, Misha Gordón y Nika Dudórov. El primero es testigo del suicidio de Andréi Zhivago, padre de Yuri, al tirarse desde el (tren) directo de las cinco. Nika hereda el espíritu rebelde de su padre terrorista. Ambos representan las posturas políticas asumidas por la población a raíz de la naciente ideología soviética.

5.6.2.3. Vidas paralelas: los jóvenes protagonistas

Norma: Denotar división social.

Se escucha nuevamente la voz de Evgrav como narrador, quien explica que los Gromeko no sabían qué hacer con el joven. Su talento lo llevaría a convertirse en médico y poeta.

Yuri corre por las nevadas calles de Moscú y logra alcanzar un tranvía donde viaja coincidentemente con Lara. Se nos descubre la vida de la joven estudiante de 17 años. Al bajarse del tranvía, Lara recorre las calles de un barrio marginal; libra a Pasha Antíпов de ser detenido por repartir volantes en la calle, a quien llama pedante insoportable entre risas cuando él le habla de los bolcheviques y la revolución. Se escucha ladrar un perro sentado sobre un coche, Lara explica a Pasha que el Sr. Kamarovski se encuentra en el interior tratando negocios con su madre. La madre de Lara, Amalia entalla el vestido de una clienta, mientras ésta pregunta curiosa por el costo de recibir consejos de parte de un hombre influyente y con conexiones como Kamarovski. Amalia de forma enfática asegura que se trata de un antiguo amigo de su difunto marido. Antes de marcharse, Kamarovski se acerca a la mesa donde Lara se prepara para los exámenes y encuentra uno de los volantes que estaba repartiendo Pasha y le advierte del peligro de asistir a la manifestación.

Anotación:

Supresión: Detalles de la familia de Lara y motivos de su arribo a Moscú.

Supresión: El hermano de Lara llamado Rodión y el padre de Pasha, un trabajador revolucionario de las líneas ferroviarias.

5.6.2.4. Heridas profundas

Norma: Contrastar las posturas políticas de los personajes.

Amalia, madre de Lara, se encuentra indispuesta por lo que pide a Kamarovski acompañar a Lara a su primera puesta de largo. Mientras Kamarovski y Lara cenan en un elegante restaurante, Pasha camina a la cabeza de una manifestación de los trabajadores que entonan la Marsellesa. Kamarovski seduce a Lara. Yuri y Anna Gromeko observan desde un balcón el paso de los manifestantes y expresan su apoyo. Alexandr Gromeko se une a Yuri en el momento en que los dragones arremeten a sablazos contra los manifestantes. Yuri trata de asistir a una mujer herida pero es obligado a regresar a casa. A la mañana siguiente, Tonia Gromeko es recibida por su familia en la estación de tren. Anna quiere propiciar una relación entre Yuri y Tonia.

Pasha aparece ante Lara con una herida en la cara, recibida durante la manifestación. Después de curarle con iodo, Pasha pide a Lara esconder su revólver. Lara asustada le anima a que lo tire, pero Pasha responde que ya no habrá más manifestaciones pacíficas. Poco después Lara se dirige a la iglesia donde el confesor le dice "...la carne es fuerte, sólo el sacramento del matrimonio la contendrá..."

Durante la velada musical en casa de los Gromeko, el médico y profesor de Yuri es llamado por Komarovski para atender a Amalia, quien ha intentado suicidarse. Se reúnen Kamarovski, Lara y Pasha, éste último anuncia a quien considera el tutor de Lara su intención de casarse con ella.

Anotación: El texto escrito dedica varias páginas a describir la huelga general, los acontecimientos relevantes de la Revolución de 1905 y sus participantes. Pasha no sufre ninguna herida, mientras la vecina que lo acompaña recibe latigazos de los Dragones. En el filme se sintetiza la acción en la manifestación que recorre las calles de Moscú, a su paso frente al restaurante donde están cenando Lara y Kamarovski, así como delante de la casa de los Gromeko.

Añadido: Encuentro clandestino de Kamarovski y Lara, vestida con un insinuante vestido rojo. Esta escena destaca el poder de seducción de él sobre ella, quien opone poca resistencia, destacando el carácter hipócrita de la situación entre madre e hija. En

la novela el autor hace que Lara despliegue todos los sentimientos de culpa y vergüenza en un diálogo interior.

Añadido: Llegada de Tonia desde París a la estación de trenes de Moscú. Luce un elegante abrigo rosa y tocado de plumas que contrasta con el tono gris y ambiente sobrio predominante. Su actitud es de una chica alegre y cariñosa con sus familiares. Entre su abundante equipaje se ven cajas envueltas para regalo.

Transformación: Yuri asiste a su profesor de medicina cuando éste salva la vida de Amalia, quien ha intentado suicidarse. En la novela el intento de suicidio ocurre en la adolescencia de Yuri y es un amigo músico quien es llamado a asistirle, interrumpiendo el concierto que daba en casa de los Gromeko. En el filme los únicos testigos del incidente son Kamarovski, Lara, Yuri y el médico. En la novela sucede en el hotel donde vive Amalia con sus hijos, por lo que se enteran los empleados y huéspedes.

Añadido: Yuri hace un recorrido por el taller de costura. Se escuchan los acordes del “tema de Lara”, minutos después observa como Lara colma de besos a Kamarovski en agradecimiento por haber salvado a su madre. Hay un cruce de miradas entre Kamarovski y Yuri que hace intuir futuros enfrentamientos. Camino de regreso a sus casas, el profesor y su ayudante intercambian opiniones sobre Kamarovski.

Transformación: En el filme el confesor es quien vierte las palabras sobre el adulterio. En la novela los pensamientos de Lara en cuanto a su relación con Kamarovski le repulsan y se pregunta si casarse sería la solución. Va a la iglesia a rezar y sentir la voz de Dios en su interior.

Transformación: En el film Pasha pide a Lara esconder el revólver, mientras en la novela es el hermano quien le da su revólver y Lara lo utiliza para supuestamente atentar contra Kamarovski más adelante.

5.6.2.5 Reencuentro: Yuri y Lara

Norma: Mostrar el evento desencadenante de la trágica vida de Lara.

Kamarovski considera que el matrimonio de Lara con un hombre idealista como Pasha será un fracaso. La humilla llamándole golfa y para demostrarlo la toma de forma

violenta, cediendo a la pasión. Antes de salir de la habitación Kamarovski le echa en cara a Lara que no ha sido forzada. Ella guarda silencio pero sus ojos buscan el revólver de Pasha, lo toma y sale de la habitación.

Tonia y Zhivago llegan a la fiesta navideña en casa de los Sventitski. Kamarovski saluda a Yuri y se dirige a jugar a las cartas. Lara lleva escondido el revólver en el manguito, pero no encuentra a Kamarovski en casa. Por el camino a la fiesta de los Sventitski se cruza con Pasha, quien la sigue. Un disparo interrumpe el anuncio del compromiso de Tonia y Yuri en la fiesta. Kamarovski se pone en pie y observa su mano herida. Lo único que pide es que la muchacha (Lara) se marche. Entra Pasha y la lleva fuera de allí. Yuri atiende la herida de Kamarovski en el cuarto de baño. Kamarovski le pregunta al Dr. si puede seguir contando con su discreción (aludiendo al intento de suicidio de Amalia). Yuri le responde afirmativamente y le reprocha el trato hacia Lara. En respuesta, Kamarovski se la ofrece como regalo de bodas.

A continuación una vela arde cerca de la ventana en la habitación donde Pasha descubre la verdad sobre la relación de Kamarovski y Lara. Furioso amenaza con el puño, pero no llega a pegarle. Al final ambos lloran y se abrazan. En la calle vemos pasar el trineo que lleva a Tonia y Yuri de vuelta a casa.

Anotación: En el filme se sintetizan y mezclan los acontecimientos, dándole realce a la relación ilícita entre Kamarovski y Lara.

Supresión: En el texto escrito un armario cae sobre Anna Gromeko y desde ese momento se deteriora su salud. En una ocasión pide a Yuri que la consuele y conversan acerca de la muerte.

Transformación: Lara es quien pide a Pasha que se casen con el deseo de empezar algo nuevo completamente.

Transformación: La confesión de Lara a Pasha sucede la noche de bodas en la novela.

Supresión: Lara se aleja de Kamarovski y durante los siguientes tres años trabaja como institutriz de Lipa Kologrígova, hermana menor de una compañera de colegio.

Supresión: Rodión, hermano de Lara apuesta y pierde el dinero que habían recogido sus compañeros cadetes para comprar el regalo de despedida al director de la Academia. Le suplica a Lara que pida el dinero, setecientos rublos, a Kamarovski. Lara recurre al padre de Lipa, quien le ayuda generosamente. Esta deuda unida a su calidad de institutriz le hará sentirse presa en casa de los Kologrívov; por lo que años más tarde, Lara decide recurrir a Kamarovski para saldar su deuda. En caso de una negativa, Lara estaba dispuesta a utilizar el revólver contra él.

Transformación: En el texto escrito Lara no dispara contra Kamarovski sino contra Kornakov, el viceprocurador en los tribunales de Moscú.

Transformación: La vela, que desempaña la ventana sirve de inspiración a un poema escrito por Zhivago en el texto escrito.

Supresión: Yuri y Tonia son llamados de la fiesta de los Sventitski por una fuerte recaída de Anna, quien muere unos instantes antes de la llegada de éstos. En la novela esta muerte, además de recordarle tristemente la de su propia madre, servirá de punto de reflexión en la vida de Yuri.

5.6.2.6. Heridas de guerra

Norma: revelar la postura de Zhivago sobre la Guerra.

Aparece Evgrav como protagonista y narrador de los eventos. Describe su incorporación a las filas de voluntarios. La Primera Guerra Mundial es descrita como el medio para un fin: la revolución. Los bolcheviques sabían que una vez que las botas recién estrenadas se gastasen, los campesinos estarían dispuestos a escucharles.

Pasha también se alista como voluntario, sus motivos según Evgrav pudieran ser parecidos a los de los hombres desgraciados con sus mujeres, desdichados en el trabajo o inseguros de sí mismos porque los hombres felices no van como voluntarios sino que esperan a ser llamados. Se alude a Zhivago en una escena atendiendo a los heridos.

Durante el segundo invierno de la guerra, los soldados añoraban volver a casa. En una secuencia Pasha anima a los soldados a seguir luchando. Una explosión parece poner fin a su vida. No hay explicación, sólo se ven sus gafas caídas sobre la nieve.

El final del conflicto llega de la mano del enfrentamiento entre los desertores y los soldados de relevo. Aquí será propicio el reencuentro de Yuri y Lara, cuando entra a servir como enfermera voluntaria en búsqueda de su marido Pasha. La admiración de ésta por el trabajo de Zhivago la evidencia con su mirada. Yuri le confirma a Lara que la había visto antes, relatándole que estuvo en aquella fiesta donde ella había atentado contra Kamarovski.

Se suceden las responsabilidades con el triunfo de la Revolución de octubre y el inicio de la Guerra Civil. Yuri debe encargarse de una mansión en ruinas convertida en hospital donde se encuentran cientos de heridos, con la ayuda de Lara lo consigue. A pesar de no haber demostrado sentimientos románticos, al momento de despedirse evidencian un afecto mutuo.

Anotación: El gran número de personajes en la novela nos ayudan a descubrir los pensamientos más íntimos de Zhivago sobre la revolución, el individualismo, la guerra, etc. En el film es Kuril, el entusiasta revolucionario, quien con la frase "maldita buena persona" logra predecir el futuro incierto de Zhivago. Mientras el Yuri fílmico no expresará sus opiniones abiertamente sobre estos temas.

Supresión: del trabajo diario que llevan a cabo Yuri y Lara para curar al gran número de enfermos y heridos albergados en el convento habilitado como hospital en la novela.

Transformación: En el texto escrito, Zhivago habla locuazmente sobre la revolución con Lara mientras ésta plancha, le hace saber de forma encubierta su atracción. Lara también deja entender que le corresponde. En el filme Zhivago se muestra menos locuaz, mientras Lara le advierte que es mejor no tener que mentirle a su mujer Tonia. Nuevamente se nos descubre la personalidad del doctor de forma indirecta, por medio de las personas que lo rodean.

5.6.2.7. Retorno a Moscú

Norma: resaltar las transformaciones sufridas con la llegada de los Soviets al poder

Tonia se muestra feliz con la llegada de Yuri. La casa de los Gromeko, aunque muestra gran deterioro, alberga a 13 familias y es regido por un Comité de Residentes. Zhivago no sabe cómo comportarse ante los camaradas dirigentes. Uno de ellos le

advierte que deberá presentarse a trabajar al día siguiente para recibir la cartilla de racionamiento. Zhivago cree que podrá ayudar a combatir el tifus, pero le explican que no hay tifus en Moscú, que son bulos.

El racionamiento y el frío invierno ponen en peligro la vida del pequeño Sasha. Zhivago se arriesga a robar unas maderas de una valla para alimentar la chimenea. Aparece Evgrav, quien además de continuar con su papel de narrador, observa y sigue a Yuri sin que éste se dé cuenta. En la casa tratan de apoderarse de los últimos vestigios materiales de los antiguos propietarios y se realiza una redistribución de la vivienda. Es necesario habitar en 50m² por familia de menos de 5 miembros. Yuri interviene en el forcejeo por la balalaika y deja caer las maderas que llevaba escondidas en su abrigo. Evgrav hace una señal y es dejado a solas ante Yuri, Tonia y Alexandr.

Yuri recibe a su medio hermano efusivamente, le confiesa que lo considera su conciencia política y expresa abiertamente su admiración por los logros de la revolución. Evgrav lo anima a unirse a ellos, pero concluye que su aprobación se basa en algo tan sutil como sus poemas, los cuales no gustaban por ser personales, petit bourgeois y narcisistas. Al temer por su futuro, Evgrav les propone alejarse de Moscú. Tonia recuerda la propiedad de la familia en Varíkino, cerca de Yuriatin, donde los conocen y pudieran sobrevivir. Evgrav promete encargarse del papeleo. Al despedirse le pide a Yuri una copia de sus poemas, que esconde en su abrigo.

Anotación: A partir de este momento, la desilusión de Yuri con respecto a los ideales revolucionarios de justicia irá en aumento. El filme focaliza la colectivización de la sociedad y la eliminación del individualismo.

Supresión: del largo viaje en tren hasta Moscú que abre los ojos de Yuri ante la evidente desolación sufrida en todo el país como consecuencia de la guerra.

Transformación: En la novela, parte de la casa de los Gromeko ha sido cedida por Tonia a la Academia Agrícola. La familia vive momentos muy difíciles por falta de recursos económicos. Yuri es llamado a curar una enferma que vive en una casa regida por un Comité de Residentes como se ve en la pantalla.

Supresión: Una de las vecinas de la casa afirma que el hermano de Lara ha sido fusilado y que a la madre tratará de brindarle ayuda.

El tío Kolia (Nikolái Videniápin) se ha convertido en bolchevique.

Yuri cae enfermo de tifus y tiene alucinaciones. Cuando se recupera Tonia le informa que Evgrav le había traído los preciados alimentos básicos como pan con mantequilla. Por recomendación de éste salen de Moscú hacia Varíkino.

5.6.2.8. El viaje a Varíkino

Norma: destacar las posturas político-revolucionarias de los protagonistas

De las paredes de la estación de trenes cuelgan carteles de Lenin y Trotski como una pequeña pincelada de la creciente publicidad política extendida por todo el país. Yuri con su hijo en brazos logra entrar a codazos a un abarrotado vagón seguido de Tonia y su suegro. En la litera vecina se encuentra un anarquista esposado. Antes del largo y penoso viaje, se da lectura a las normas de higiene y se exponen los logros del Comandante Strélnikov en los Urales para acabar con los contrarrevolucionarios. Entre los pasajeros viajan hombres movilizados al frente. El tren va pasando por paisajes invernales hasta llegar a un pueblo con casas quemadas y destrozadas. La mujer que logra subir al tren llevando un niño muerto en brazos relata que todo es obra del comandante Strélnikov, quien acusaba a la población de vender caballos a los blancos.

El tren se detiene y bajan los pasajeros por unos minutos y así ver pasar un tren rojo que lleva al comandante Strélnikov, quien no es otro que Pasha, reconocible por la cicatriz en su rostro y las gafas que en una escena anterior habían saltado por los aires como signo de su desaparición.

Se retoma la acción después de un intervalo. El tren cruza un túnel para descubrir al otro lado las montañas vistas por Yuri y Sasha desde una pequeña ventana. Se escucha el ruido de una cascada y detonaciones a lo lejos. Zhivago aprovecha la parada del tren para adentrarse en el bosque, pero se da cuenta que ha llegado hasta el tren de Strélnikov. Es llevado ante éste al descubrirsele un pequeño cuchillo. Zhivago asegura que no es un espía y que viaja a Varíkino con su familia. Strélnikov intuye que Zhivago lo ha reconocido, a lo que el doctor responde que lo había visto seis años atrás

cuando aquella Navidad su esposa había disparado contra Kamarovski. Strélnikov le confiesa haber admirado su poesía en el pasado, pero que ahora la encontraría demasiado personal, introvertida y sentimental. Temas demasiado triviales para una Rusia donde la historia ha dado muerte a la vida privada. Incluso la suya porque dice no haber visto a su mujer desde la guerra.

Anotación: Los poemas de Zhivago son rechazados por los temas tratados.

Transformación: El anarquista esposado resume a los 3 movilizados (hombres traídos de Petrogrado para el trabajo forzado) del texto escrito.

Añadido: La pareja que demuestra su afecto observada por el anarquista.

La mujer que corre tras el tren con el niño muerto en sus brazos.

Supresión: Los movilizados que viajan en el vagón con los Gromeko logran escapar. Sus correrías ejemplifican diferentes actitudes frente a las exigencias políticas a las que fue sometido el pueblo ruso. El más joven de nombre Vasia será compañero de viaje de Yuri casi al final de la novela.

Transformación: En el texto escrito, Zhivago ha sido confundido con otra persona. Strélnikov no le detiene. Reconoce su apellido por vinculación con la familia Kruger, dueña de una fábrica en Varíkino. Zhivago no sabe que se trata de Pável Antípov.

Añadido: La frase dicha por Strélnikov sobre la muerte de la vida privada en Rusia.

5.6.2.9. Varíkino

Norma: mantener el exotismo con un agregado idealista del texto original

Un antiguo sirviente recibe a la familia en la estación de Varíkino. En el tramo hacia la propiedad se observa una columna de humo que sale desde Yuriatin.

La gran casa está cerrada y ha sido expropiada por las autoridades, por lo que deciden ocupar la pequeña cabaña otrora de los criados. Cultivan un huerto gracias al cual sobreviven. Reciben la noticia del fusilamiento del Zar y toda su familia. Comprenden que corren tiempos difíciles. Tonia está embarazada.

El invierno limita las actividades haciendo monótona la rutina familiar. Yuri intenta escribir pero no lo consigue. Su suegro le sugiere ir a Yuriatin donde hay una biblioteca. La primavera le impulsa a actuar en este sentido.

Lara ve entrar a Zhivago a la biblioteca. Después de una charla sentados en un banco van a la casa de que ella comparte con su hija Katia. Adentro se abrazan y dan rienda suelta a su pasión. Cuando Tonia está pronto a dar a luz, Zhivago toma la decisión de terminar su relación con Lara. Así se lo hace saber, pero ella llorosa no le cree.

Anotación: El destino marca los eventos que culminan con el reencuentro de Yuri y Lara. Los sentimientos de culpa frente a Tonia llevarán a Zhivago a poner fin a su relación adúltera.

Transformación: El sirviente Petia sólo muestra pequeños matices del carácter y vida del Vakj en la novela.

Supresión: de los distantes parientes que ocupan la vieja mansión, expropiada en el film. En el texto escrito estos parientes ven con recelo la llegada de la familia y muy a su pesar deben ceder el uso de la pequeña casa.

Añadido: El cambio de estaciones enmarca el ánimo de los protagonistas y el tiempo transcurrido (inicio, nudo y finalización de la relación amorosa).

Supresión: Yuri se dedica a escribir sobre sus convicciones religiosas, el arte como forma de expresión vitalista y reflexiona sobre autores rusos.

Supresión: Visita de Evgrav, quien promete ayudarles a mejorar un poco su situación para que Tonia pudiese hacerse cargo de Sasha y Yuri de ejercer la medicina y escribir poemas.

Transformación: La casa de Lara, en el filme, es luminosa y acogedora; tiene un sencillo pero cuidado mobiliario. La realidad en el texto escrito es muy diferente: la casa es fría y se encuentra infestada de ratas.

Supresión: En el texto escrito Yuri cuenta a Lara su encuentro con un comisario rojo en el vagón (sin sospechar que se trataba de Pasha). Lara le explica que Pasha se ha convertido en el deshumanizado comandante Strélnikov.

Transformación: Las prolongadas explicaciones de Yuri a Lara sobre los desencantos de la revolución. En el filme se condensa en la imagen de Yuri y Lara sentados en un banco con el “tema de Lara” como fondo musical.

5.6.2.10. Los partisanos

Norma: Resaltar las posturas política de Zhivago.

En el camino de vuelta a Varíkin, los partisanos rojos detienen a Zhivago y le obligan a unirse a sus filas como médico. Será forzado a permanecer con los partisanos para combatir y expulsar a los soldados blancos de esas tierras. En el invierno con un semblante cansado en la retaguardia, observa el ataque a caballo sobre un lago congelado. En primavera es testigo de un asalto contra jóvenes soldados blancos en medio de un triguero. Sus ojos muestran gran descontento y aprovecha el encuentro con un grupo de mujeres y niños que huyen de los soldados para desertar.

Anotación: Zhivago es capturado por los partisanos en la simbólica encrucijada de regreso de Yuriatin, convirtiéndose en testigo de la lucha armada e ideológica entre rojos y blancos sin tomar ningún partido.

Supresión: Una anciana mujer interioriza el terror que siente ante los acontecimientos que se suceden en su pequeño pueblo, arrasado por ambos bandos (rojos y blancos). Su hijo Galuzin lucha en el bando de los blancos, pero se une a los partisanos rojos para evitar la movilización. Posteriormente se salvará de un fusilamiento y traicionará a Strélnikov, denunciándolo ante los bolcheviques.

Transformación: Únicamente el punto de vista de Zhivago se muestra durante su estadía con los partisanos. En la novela se viven conspiraciones, sabotajes, juicios sumarísimos, drogadicción, alcoholismo, hambre, ajusticiamientos que llevan al Dr. a un estado de constantes alucinaciones.

Supresión: En la novela, Yuri se ve obligado a disparar contra un joven soldado blanco porque era necesario adaptarse al orden establecido. Sin embargo, asiste al herido, le ayuda a cambiar sus ropas y a escapar.

5.6.2.11. Yuriatin

Norma: destacar lo exótico y mantener alusiones literarias

En medio de una ventisca de nieve, Zhivago tiene alucinaciones, cree ver a Tonia en un trío con el que se cruza. Cuando finalmente llega a Yuriatin le informan que no queda nadie en Varíkino, busca refugio en casa de Lara, quien ya se ha enterado de su retorno. Yuri se desploma enfermo de cansancio y se recupera gracias a los cuidados de Lara. Una carta de Tonia enviada a Lara le informa a Yuri que la familia ha huido a París por temor a las represiones.

La pareja recibe la visita de Kamarovski, ahora nombrado ministro en camino hacia Mongolia. Les propone llevarlos a su destino arguyendo que sus vidas corren peligro. Lara como esposa de Strélnikov, caído en desgracia con el régimen, y Zhivago por sus poemas y vinculación familiar en el exilio. La negativa es tajante. Yuri, Lara y la pequeña Katia se refugian en Varíkino, en la antigua casa principal donde Zhivago puede dar rienda suelta a su inspiración. Lara muestra emoción al leer el poema que ha inspirado: “Esa no soy yo, eres tú”.

Kamarovski los sigue hasta allí para intentar convencerlos una última vez de partir lejos. En esta ocasión logra convencer a Yuri cuando le informa que Strélnikov se ha suicidado por lo que Lara se encuentra en verdadero peligro. Entre los bultos preparados para el viaje, reaparece la simbólica balalaika de Yuri. En el tren viajan Kamarovski, Katia y Lara, quien le informa al primero que está embarazada y que Yuri no partirá jamás de Rusia.

Anotación: El filme se concentra en mostrar la violencia imperante como consecuencia de la Guerra Civil y el miedo en que está sumida la población para justificar la desertión de Zhivago. La nostalgia por Tonia y Lara lo impulsarán a retornar al lado de ellas.

Supresión: En la novela, el nuevo régimen comunista culpa de todos los males del país a la contrarrevolución, incluyendo la burguesía a la que acusa de especular con los alimentos. Debido a la escasez, Yuri se imagina que Lara ha pagado con favores libidinosos la leña que ha recibido de Samdeviatov.

Transformación: En el filme, el interior de la casa de Lara no ha sufrido cambio alguno, excepto las ratas que corren por la escalera.

Añadido: La vieja mansión de Varíkinó es convertida en un “palacio de hielo”. La actitud de los amantes es serena y conformista. En el texto escrito, Lara muestra gran inquietud y nerviosismo porque presiente que el fin está próximo.

Transformación: Yuri logra espantar a los lobos que le acechan y retoma la escritura de los poemas. En la novela sucede todo lo contrario. Los lobos sólo confirman el ambiente amenazante en que vive el protagonista. Esto lo paraliza y no retoma la escritura de los poemas.

Añadido: La escena en que Lara lee el poema y su afirmación “esa no soy yo, eres tú”.

Añadido: Yuri corre a la planta superior y rompe una ventana para ver cómo desaparece el trineo que lleva a Lara junto a Kamarovski.

Supresión: En la novela, la partida de Lara empuja a Yuri a poner en papel sus opiniones sobre la revolución y el fanatismo partidista, así como el arte. Tiene sueños donde escucha la voz de Lara como en su infancia escuchó la de su madre muerta.

Supresión: En el texto escrito Strélnikov se presenta en la casa de Varíkinó en busca de Lara. Zhivago lo reconoce como aquel comandante que una vez lo detuvo. Mantienen una prolongada plática donde Pasha da rienda suelta a la verdadera razón de sus actos, se remonta a sus recuerdos de infancia y su mal comprendido amor por Lara. Añade que ha sido traicionado por un tal Galuzin, quien lo acusa ante los bolcheviques. Yuri le escucha y le asevera el amor que sentía Lara hacia él. A la siguiente mañana, Pasha-Strélnikov se suicida. En el filme Kamarovski es quien da cuenta del suicidio a Zhivago.

5.6.2.12. Tonia

Norma: sintetizar el final de la novela (los últimos años de la vida de Yuri Zhivago)

Se retoma la conversación de Evgrav con Tonia en la represa soviética. El lugar y fecha del nacimiento de Tonia parece confirmar la posibilidad que se trata de la hija de Yuri y Lara. Ella recuerda entre lágrimas como su padre le soltó la mano en medio de un tumulto y desde entonces se encontraba perdida. Evgrav está convencido que fue Kamarovski.

Evgrav en su papel de narrador traslada la acción a los últimos ocho años de la vida de su hermanastro Yuri. Las imágenes muestran a Yuri dentro de un tranvía y en la calle a Lara caminando. Al reconocerla Yuri trata de alcanzarla, pero sufre un ataque al corazón y cae muerto. Los seguidores y admiradores de su poesía asisten al entierro. Lara aparece ante Evgrav y le pide le ayude a encontrar a su hija. No tuvieron éxito. Lara se despide y camina debajo de un gran cartel de Stalin. Evgrav sugiere que Lara ha terminado sus días en algún campo de trabajos forzados.

Nuevamente vemos a Tonia. Esta vez la busca un chico con quien sale del cuarto de máquinas de la presa. Al darse la vuelta, Evgrav ve la balalaika y le pregunta si sabe tocarla. El chico responde que nadie le ha enseñado. Evgrav concluye que debe ser un don.

Anotación: La conclusión novelada y la del filme conservan similitudes. Muerte de Zhivago, desaparición de Lara y búsqueda de la hija perdida. Sin embargo, en la novela, la decadencia de Zhivago durante los últimos años de su vida será contrastada con la vida de sus amigos “adheridos” al nuevo sistema. Sus últimas reflexiones girarán en torno a las vidas paralelas que todos vivimos, mientras unas terminan, otras continúan.

Supresión: El largo y nuevamente difícil camino que recorre Yuri desde Yuriatin a Moscú. Coincidentemente se encuentra con uno de los movilizados que conoció durante el viaje en tren desde Moscú a Yuriatin, Vasia, quien una vez en la ciudad en pleno NEP se encargará de imprimir los escritos científicos y poemas de Zhivago.

Supresión: En la antigua casa que compartía con los Gromeko habitan otras personas. Su antiguo sirviente, Markel, le consigue un pequeño cuarto en el que fuera el

apartamento de los Svientitski. Posteriormente se muda con Marina, la hija pequeña de Markel, con quien tiene 2 hijas.

Transformación: En el texto escrito, Zhivago sigue con la mirada desde dentro del tranvía a una anciana que camina por la calle mientras reflexiona sobre cómo las vidas se entrecruzan unas y otras. Siente que se ahoga y cae al suelo cuando intenta salir. Es rodeado por la multitud mientras la anciana Madame Meliuzéyev pasa de largo sin saber que se trataba del Dr. Zhivago, a quien una vez conoció durante la guerra.

Transformación: El entierro de Zhivago en el filme difiere del novelado donde se recurre a la incineración por motivos prácticos. Lara se entera por accidente que la persona que velan en el antiguo cuarto de Pasha es Yuri. El encuentro de Lara con Evgrav motiva la búsqueda de la hija perdida, pero en la novela también se desvelan hechos como el encuentro de Zhivago con Pasha y el suicidio de este último.

5.6.3. Los ámbitos y técnica de traducción de los referentes culturales en el film *Dr. Zhivago* (1965)

5.6.3.1. Ámbito cotidiano

Ejemplo 94 cot.: La balalaika ha sido el referente cultural elegido en este filme como símbolo de la vena artística de la familia materna de Zhivago.

Tiempo: 16:34-17:01	Personajes: Yuri, Alexander y Anna Gromeko	
Yuri:	That's Mother's.	Eso era de mamá.
Alexander Gromeko:	It's yours, now.	Ahora es tuyo.
Anna:	Yes. Mummy...left it to you. Can you play it?	Tu mamá te lo dejó a ti. ¿Sabes tocarla?
Alexander:	I thought all the people in this part of the world could play the balalaika.	Yo creía que aquí todo el mundo sabía tocar la balalaika.
Yuri:	You don't live here, do you?	¿Ustedes no viven aquí, verdad?
Anna:	No Yuri; We live in Moscow; that's a long way from here.	No Yuri, nosotros vivimos en Moscú. Está muy lejos, pero te gustará Moscú. ¿Verdad?

Ejemplo 95 cot.:

Tiempo: 03:09:46-03:10:01		Personajes: Evgrav y Trabajador
Evgrav:	Tonya. Can you play the balalaika?	Tonia. ¿Sabes tocar la balalaika?
Trabajador:	Can she play? She's an artist.	¿Qué si sabe tocar la balalaika? Es una artista.
Evgrav:	An artist...Who taught you?	Una artista. ¿Quién te enseñó?
Trabajador:	No-one taught her.	Nadie la ha enseñado.
Evgrav:	Ah, then it's a gift.	Ah..entonces es un don.

Técnica de traducción: La balalaika es un instrumento musical típico ruso y ha sido adoptado en otras lenguas por lo que es un ejemplo de préstamo puro.

Norma: mantener las fórmulas de tratamiento

Ejemplo 96 form/trat: El siguiente intercambio sirve principalmente para ubicarnos temporalmente en la acción. Se hace referencia a la generación anterior, la del Ingeniero y de los tiempos difíciles vividos. El prolongado flashback del inicio culminará en la cabina de la presa al final de la película. Por lo que inicialmente nos sirve de preámbulo e hilo conductor de la trama cinematográfica al tratarse de un añadido.

Tiempo: 07:57-08:16		Personajes: Evgrav e Ingeniero
Evgrav	You're an impatient generation.	Es demasiado impaciente su generación.
Engineer/Ingeniero	Weren't you?	¿No lo era la suya?
Evgrav	Yes we were. Very. Don't be too impatient, Comrade Engineer. We've come very far, very fast.	Si lo era mucho. Bah, no sea Ud. demasiado impaciente Camarada Ingeniero. Hemos llegado muy lejos, muy deprisa.
Engineer/Ingeniero	Well I know that Comrade General.	Ya lo sé Camarada General.
Evgrav	Yes. But do you know what it costs? There were children in those days who lived off human flesh. Did you know that?	Si pero sabe Ud. lo que costó? En aquellos días había niños que se alimentaban de carne humana. ¿Sabía eso?

Técnica de traducción: Al tratarse del trasvase inglés-español se ha recurrido al equivalente acuñado comrade – camarada.

Comrade o camarada corresponde a la palabra rusa *tovarich*. La RAE describe un camarada en su 3ª acepción así: En ciertos partidos políticos y sindicatos, correlegionario o compañero.

El uso de la palabra *tovarich* en ruso ha cambiado con el tiempo. El significado arcaico es el de compañero de viaje (de negocios u otro tipo), al derivarse de *tovar* (mercancía). En el siglo XIX, los marxistas y otros revolucionarios de izquierda adoptaron el término *tovarich* como traducción de la palabra *kamarad* de uso corriente entre los social-demócratas alemanes o asociados al movimiento de los trabajadores. Después de la Revolución de Octubre, la palabra fue utilizada por los comunistas de diferentes países. A pesar de que camarada era utilizado por socialistas para denominarse entre ellos, empezó a asociarse principalmente con el comunismo soviético, marxista-leninista, estalinista y trotskista.

En los primeros años de la era soviética, los bolcheviques llamaban camaradas a los simpatizantes de la revolución y miembros del estado soviético, así como a los miembros del proletariado. Los rusos blancos durante la guerra civil rusa utilizaban el término camarada en tono derogatorio para referirse a sus enemigos, aunque como se ha dicho supra los grupos socialistas anti-bolcheviques seguían llamándose de esta forma entre sí. A mediados de los años 20, los soviéticos usaban la palabra camarada de forma indiscriminada y señor, caballero (*gospodin*) entra en desuso. En el período estalinista cuando expresamente se reusaba llamar a alguien “camarada” denotaba un tratamiento hostil y en ocasiones como una forma de denominar a una persona anti-soviética.

Su uso es poco frecuente en la actualidad, excepto en las fuerzas armadas y la policía. Los soldados y oficiales suelen referirse o dirigirse entre ellos así: Camarada Coronel, Camarada General, Camarada Sargento.

Ejemplo 97 form/trat:

Tiempo: 1:26:24-1:26:45	Personajes: Yuri, Bolchevique y Lara	
Yuri:	Going home, Kuril?	¿Se marcha a casa Kuril?
Bolchevique:	Home, Your Excellency ? Petrograd. I'm joining the Red Guard.	¿A casa dice usted ? A Petrogrado. Me uno a la Guardia Roja.
Lara:	What about your wife?	¿No piensa en su mujer?
Bolchevique:	Sometimes, Comrade Nurse , women have to wait. Right? Good-bye, honoured Doctor. Want some advice?	Algunas veces Camarada , las mujeres han de esperar. ¿No es verdad? Adiós honorable Doctor. ¿Quiere un consejo?
Yuri:	-Said the millstone to the barley.	Le dijo el ratón al gato.
Bolchevique:	That's right. Adapt yourself.	Eso es. Adáptese.

Técnica de traducción: Excellency por usted y Comrade Nurse por camarada son casos donde se ha optado por la generalización. Honoured por honorable se trata de un calco.

Ejemplo 98 form/trat: En esta parte del diálogo cabe destacar las formas de cortesía que utiliza el Ingeniero al referirse al hermanastro de Evgrav como Yuri Andreivich. El uso del patronímico es característico del ruso para establecer la relación del que habla hacia la persona referida.

Tiempo: 08:23-08:46	Personajes: Ingeniero, Evgrav	
Engineer/Ingeniero	What's...your interest in this girl, Comrade General?	¿Qué interés tiene en esa chica Camarada General?
Evgrav	She may be my brother's child.	Podría ser la hija de mi hermano.
Engineer/Ingeniero	Yuri Andreyevich	¿De Yuri Andreyevich ?
Evgrav	Yes. My half-brother I should say...If she is ...she's also Lara's child.	Si. Mejor dicho de mi hermanastro...Si es su hija también es hija de Lara.
Engineer/Ingeniero	The Lara?	¿De Lara?
Evgrav	The Lara, yes.	De Lara, sí.

Ejemplo 99 form/trat: En la estación de Varíkino el jefe de la estación hace una reverencia a su antiguo patrón.

Tiempo: 02:04:56-02:05:05	Personajes: Jefe de estación, Alexander Gromeko	
Jefe de estación:	Alexander Maximovich ?	¿Alejandro Maximióvich ?
Alexander Gromeko	Yes it's me, Petya.	Si soy yo Petia.
Jefe de estación:	Your Honour.	Su Excelencia
Alexander Gromeko	Now, now, now. That's all done with you know.	Vamos, vamos. Eso ya se ha acabado.

Tiempo: 10:06-10:09	Personajes: Evgrav, Tonya Kamarova	
Evgrav	Your name is--?	¿Tu nombre es--?
Tonia	Tonya Kamarova , Comrade General.	Tonia Kamarova , Camarada General.

Técnica de traducción: Se recurre al calco de los patronímicos y apellidos directamente Andreievich, Maximióvich, Kamarova.

El segundo nombre (en la literatura especializada se denomina " patronímico ") se le asigna a la niña(o) para indicar el nombre del padre. Las variaciones de los

nombres patronímicos pueden asociar a los portadores del mismo con sus más lejanos antepasados - abuelos, bisabuelos, etc.

El patronímico servía para identificar con mayor precisión a una persona, es decir, tenía la misma función social de los apellidos actuales. Además de servir de custodios de la información sobre los antepasados más cercanos (padres, abuelos y bisabuelos).

En el idioma ruso tiene la terminación –vich (masculino) y –vna (femenino); en la antigüedad también –ov (masculino) y –in (femenino). El patronímico tiene una triple función: es parte del nombre compuesto, establece una clara diferencia entre el padre y el hijo cuando comparten el apellido, y es una forma de expresar reverencia y cortesía.

Sin embargo, las formas de patronímico -ov/-ev se utilizaban sólo en el lenguaje administrativo, en los documentos oficiales. En situaciones informales y lo cotidiano los rusos utilizan el nombre y el patronímico en lugar del nombre para resaltar un especial respeto, consideración e incluso cariño hacia esa persona.

5.5.3.2. Ámbito religioso

Norma: reproducir elementos característicos de la Iglesia Ortodoxa Rusa

Ejemplo 100 rel.: En el siguiente bloque se inicia el relato de Evgrav con un flashback en algún remoto lugar de Rusia. Lentamente se nos muestra una comitiva funeraria liderada por un pope. La forma de la cruz enfatiza la fe ortodoxa. Cabe mencionar que en el siglo XIX hubo un fuerte resurgimiento teológico de la espiritualidad y de la vida monástica en toda Rusia. Antes de la Gran Guerra y la Revolución la Iglesia ortodoxa rusa reunía al 70% de la población. De 80% a 85% de los clérigos de la época pre-revolucionaria desaparecieron.

Tiempo: 14:12-14:26		Personajes: Confesor y Lara
Confesor:	Now is life's artful triumph of vanities destroyed for the spirit has vanished from its tabernacle. Its clay groweth black. The vessel is shattered, voiceless, emotionless...dead. Committing which unto the grave...	Ahora está destruido el artificioso triunfo de las vanidades de la vida pues el espíritu se ha esfumado de su tabernáculo y el barro vuelve a ser barro y aquí yace sin voz, sin sensibilidad...muerto. Al bajarlo a la tumba rogemos al Señor para que le dé el eterno descanso.

Técnica de traducción: Se ha recurrido a la traducción literal en el caso de la plegaria.

Ejemplo 101 rel.: Lara decide ir a la iglesia a confesarse.

Tiempo: 42:08-42:27		Personajes: Confesor y Lara
Confesor:	My child, do you know what Our Lord said to the Woman taken in adultery?	¿Sabes lo que Nuestro Señor dijo a la mujer adúltera?
Lara:	Yes, Father; He said: "Go and sin no more".	Si Padre. Le dijo vete y no peques más.
Confesor:	And – did she?	¿Y lo hizo?
Lara:	I don't know, Father.	No lo sé, Padre
Confessor	Nobody does child. The flesh is not weak, it is strong. Only the Sacrament of Marriage will contain it. Remember that.	Nadie lo sabe hija. La carne no es débil, es fuerte. Sólo el Sacramento del Matrimonio lo contendrá.

Técnica de traducción: Se recurre a la traducción literal.

Ejemplo 102 rel.: La difusión del ateísmo fue parte importante de la propaganda soviética. Sin embargo, seguían en uso expresiones tales como: ¡Dios te bendiga!, ¡Vaya con Dios!, ¡Gracias a Dios!

Tiempo: 01:28:41-01:28:48	Personajes: Confesor y Lara	
Soldado:	The Doctor is a gentleman.	El Doctor es un caballero.
Bolchevique:	Right. Written all over him.	Exacto. Lo lleva escrito encima.
Soldado:	He's a good man!	¡Es una buena persona!
Bolchevique:	God rot good men.	Que Dios confunda a las buenas personas.

Técnica de traducción: Se ha realizado una adaptación en el caso de “God rot good men” por “Que Dios confunda a las buenas personas”.

Ejemplo 103 rel.: Los templos como la Catedral de San Basilio y las catedrales del Kremlin de Moscú fueron convertidos en museos del comunismo y ateísmo. Algunos fueron demolidos como la Catedral de Cristo Salvador (construida en el siglo XIX en agradecimiento por la victoria sobre Napoleón) y la Catedral de Nuestra Señora de Kazán, del siglo XVII.

Tiempo: 01:29:55-01:30:18	Personajes: Delegado, Yuri y Tonia	
Delegado:	Your discharge papers?	¿Tienes tu licencia Camarada?
Yuri:	Yes. I signed them myself I'm afraid.	Ah, si. Creo que lo he firmado yo mismo.
Delegado:	“Holy Cross”? What--?	¿Santa Cruz? ¿Qué--?
Yuri:	Holy Cross Hospital. It's on-	Hospital de la Santa Cruz. Está en...
Tonia:	The Second Reform Hospital.	Segundo Hospital Reformado.
Yuri:	Ah. Good. It needed reforming.	Sí..una reforma es lo que necesitaba.

Técnica de traducción: Se ha recurrido a la traducción literal en el caso del nombre del Hospital de la Santa Cruz.

5.6.3.3. Ámbito literario

Norma: mantener el reducido número de alusiones literarias presentes en la película (comparado con las existentes en el texto escrito)

Ejemplo 104 lit.: Una de las características más reconocibles del sistema soviético ha sido el control ejercido sobre la difusión de la literatura dentro de su territorio. Se estableció un control absoluto de la prensa y de todos los medios de información, estaba prohibida la venta y posesión de material considerado anti-soviético, al igual que las obras de teatro y películas.

Tiempo: 08:42-09:03	Personajes: Ingeniero y Evgrav	
Engineer/Ingeniero	The Lara?	¿De Lara?
Evgrav	The Lara, yes.	De Lara, sí.
Engineer/Ingeniero	This is a new edition of the Lara poems.	Esta es una nueva edición de los poemas a Lara.
Evgrav	I know. We admire your brother very much.	Sí, lo sé. Nosotros admiramos mucho a su hermano.
Evgrav	Yes. Everyone seems to. Now.	Sí, parece que todo el mundo le admira. Ahora.
Engineer/Ingeniero	We couldn't admire him when we weren't allowed to read him!	No podía admirarle cuando no nos permitían leerle.
Evgrav	No.	Claro.

Técnica de traducción: Se ha recurrido a la traducción literal.

La forma más común de combatir esta imposición fue la copia y distribución clandestina de literatura prohibida conocida como *samizdat*²⁷. Este movimiento se inicia a partir de la muerte de Stalin hasta la caída de la URSS. La forma más común de reproducción era mecanografiar el manuscrito o texto intercalando el papel carbón entre los folios.

En el ejemplo No. 104 lit., el Ingeniero expresa su admiración por los poemas de Yuri a lo que Evgrav responde con un reproche. Este corto intercambio entre los dos hombres se encuentra cargado de información referente a las difíciles circunstancias en

²⁷ palabra que une sam (de propia o auto) e izdatelstvo (editorial), es decir “autopublicación”.

las que vivía Zhivago y cualquier otro ciudadano que manifestara posturas consideradas anti-soviéticas.

5.6.4. Recapitulación

El film *Dr. Zhivago* dirigido por David Lean ha logrado convertirse desde su estreno en 1965 en la imagen de una Rusia despojada de su libertad de pensamiento a manos de los revolucionarios. La historia de amor de Yuri y Lara ha conmovido al público alrededor del mundo. Cosechando en su camino 5 “Oscars” de la Academia de Hollywood entre otros a nivel internacional.

El director de la película, David Lean afirmaba que su objetivo era “contar una historia lo más planificada y simple posible”. Para realizar el film tuvo que hacer frente a las siguientes circunstancias: una obra consagrada con una temática compleja y un gran número de personajes. Las transformaciones, desarrollos, añadidos y combinaciones fueron dispuestos para orientarnos hacia la trama central: una historia de amor trágico con el transfondo de la revolución.

El título de la película en castellano coincide con el texto escrito, sin embargo, el título del film en inglés es “David Lean’s Dr. Zhivago” el cual nos hace reflexionar sobre el hecho que el propio director advierte sobre la versión cinematográfica que verá el espectador. En películas de producción más recientes como Bram Stoker’s *Dracula* y Mary Shelley’s *Frankenstein* se ha incluido el nombre del autor del texto escrito con lo que se subraya la obra que ha servido de fuente.

Entre los rasgos diferenciadores entre el texto escrito y el audiovisual se encuentra la inclusión de un narrador en el film, ausente en el texto escrito, quien guía y explica a la vez la razón de la historia. Además, se recurre a la voz en off cuando se requiere plasmar rasgos psicológicos de los personajes creados por Pasternak en su obra.

Gracias a la recreación de las características ambientales (nieve, viento, flores en primavera) por medio de grandes planos, la música característica “el tema de Lara” que insinúa la aparición de la protagonista en determinadas ocasiones, se consigue hilvanar la historia en segmentos reconocibles como la presentación, el nudo y el

desenlace. Desde la óptica cultural que deseamos resaltar, el film *Dr. Zhivago* busca recrear situaciones utilizando un gran número de objetos acuñados en el polo meta como representativos de lo ruso: la balalaika, los abrigos y grandes sombreros de invierno, el vestuario en general, los uniformes del ejército soviético y de los blancos, la iconografía religiosa y política, el predominante uso del color rojo que se asocia a los bolcheviques.

No podemos desvincular del producto final elementos significativos como el contexto histórico, político, ideológico y socio-cultural de la época. La obra literaria fue motivo de gran controversia dentro y fuera de Rusia. Fue traducida a multitud de lenguas y estuvo prohibida su publicación en la ex-URSS hasta 1988.

En la siguiente tabla resumimos los fragmentos correspondientes a añadidos, transformaciones o supresiones identificados en el film.

Cuadro No. 10:

Tiempo	Añadido	Transformación	Supresión
5.6.2.1	Prólogo	Evgrav convertido en narrador.	----
5.6.2.2	Talento musical de la familia de Zhivago.	Gromeko en vez de tío Nikolái.	Episodios infancia y amigos de Zhivago pro ideología soviética.
5.6.2.3	-----	-----	Detalles familia de Lara y motivos arribo a Moscú. Rodión, hermano de Lara. El padre de Pasha.
5.6.2.4	Encuentro entre Kamarovski y Lara. Llegada Tonia tren desde París. Recorrido de Yuri por taller de costura. Se introduce música “tema de Lara”.	Yuri asiste al doctor que salva a la madre de Lara después de intento de suicidio. El pope habla sobre adulterio a Lara. Revólver de Pasha en la novela pertenecía a Rodión, hermano de Lara.	-----

<i>Cont.</i>			
Tiempo	Añadido	Transformación	Supresión
5.6.2.5	-----	<p>Lara pide a Pasha casarse.</p> <p>Lara confiesa a Pasha su relación con Kamarovski.</p> <p>Lara dispara contra personaje político en la novela.</p> <p>Una vela sirve de inspiración a Zhivago.</p>	<p>Muerte de Ana tras la caída del armario sobre su persona.</p> <p>El hermano de Lara apuesta y pierde un dinero que no le pertenece, comprometiendo a Lara.</p> <p>Lara trabaja como institutriz durante 3 años alejada de Kamarovski.</p>
5.6.2.6	-----	Zhivago es menos locuaz y no se refiere a su postura en cuanto a la revolución.	Cura de heridos de guerra por Dr. Zhivago y enfermera Lara.
5.6.2.7	-----	Parte de la casa de los Gromeko es cedida al Instituto Agrícola.	<p>Largo viaje a Moscú por gran parte desolada del país en guerra.</p> <p>Una vecina habla sobre el fusilamiento de Rodión, hermano de Lara.</p> <p>El tío Kolia se convierte en bolchevique.</p> <p>Zhivago enferma de Tifus.</p> <p>Salida de familia de Moscú a Varikino.</p>
5.6.2.8	<p>Pareja mayor vista por el anarquista en tren y mujer corriendo con niño muerto en brazos para alcanzar el tren.</p> <p>Frase de Pasha “muerte de la vida privada en Rusia”.</p>	<p>El anarquista de Petrogrado en vez de tres movilizados en el tren.</p> <p>Pasha no detiene a Zhivago, sólo lo vincula con el apellido Kruger.</p>	Los movilizados logran escapar durante el viaje en tren.

<i>Cont.</i> Tiempo	Añadido	Transformación	Supresión
5.6.2.9	El cambio de estaciones se equipara al ánimo de los protagonistas y sirve de guía temporal en la narración.	La casa de Lara es luminosa y acogedora. Se condensa el descontento de Yuri con la revolución.	Yuri escribe sobre reflexión en torno a sus convicciones religiosas, sobre el arte y los autores rusos. Visita de Evgrav. Yuri relata encuentro con Strélnikov.
5.6.2.10	-----	Se muestra únicamente punto de vista de Yuri con respecto a los partisanos.	Terror experimentado por mujer ante las luchas entre blancos y rojos. Yuri es obligado a dispararle a un joven soldado blanco.
5.6.2.11	La vieja mansión convertida en palacio de hielo. Lara lee los poemas de Yuri y dice “esa no soy yo, eres tú”. Yuri corre y rompe la ventana para ver como se aleja Lara.	La casa de Lara permanece intacta, pero corren ratas por la escalera. Yuri espanta los lobos que acechan y retoma la escritura.	El nuevo régimen culpa a la contrarrevolución de todos los males. Yuri sospecha de a leña que recibe Lara a cambio de favores licenciosos. Con la partida de Lara, Yuri retoma la escritura. Tiene sueños de su madre muerta. Strélnikov busca a Lara. Strelnikov/Pasha se suicida.

<i>Cont.</i>			
Tiempo	Añadido	Transformación	Supresión
5.6.2.12	Balalaika en hombro de Tonia.	<p>Zhivago sigue con la mirada el paso de una anciana por la calle antes de sufrir un ataque al corazón mortal.</p> <p>Se incinera el cuerpo de Zhivago.</p> <p>Evgrav relata a Lara del suicidio de Strélnikov.</p>	<p>Difícil retorno de Yuri a Moscú.</p> <p>La antigua casa de los Gromeko habitada por nuevas personas.</p> <p>El antiguo sirviente, Markel, le consigue un cuarto en la antigua casa de los Svientitski.</p> <p>Zhivago se muda con Marina, hija de Markel, con quien tiene 2 hijas.</p> <p>Los amigos de la infancia de Zhivago, Dudórov y Gordón después de los Gulag recuerdan a su viejo amigo. Se enteran de la existencia de la hija de Lara y Yuri.</p>

Hemos pretendido aproximarnos a la versión cinematográfica de *Dr. Zhivago* desde nuestra óptica personal, a saber: conocimiento del texto escrito en ruso y sus traducciones al castellano, de la cultura rusa derivada del contacto directo con la sociedad soviética mientras cursaba estudios en Moscú (1984-1989). El recorrido bibliográfico realizado previamente al análisis del film *Dr. Zhivago* me ha permitido evaluar la idea estereotipada que se ha ido construyendo en España a lo largo de varios años sobre Rusia y su sociedad basada en los contactos con la producción cinematográfica rusa o realizada/dirigida por terceros, sin olvidarnos de la difusión de la literatura rusa en general y de las primeras traducciones en particular. Dado que la percepción es puramente individual y subjetiva, las conclusiones y errores que pudiera contener el presente trabajo son atribuibles a esta circunstancia.

El filme inicia con la búsqueda de la hija de los protagonistas con lo que se adelanta el final de la historia, Yuri y Lara ya no existen en el presente. La breve introducción que antecede al primer *flashback* logra ubicar la acción. Así vemos a los protagonistas trasladarse desde algún lejano lugar cerca de la frontera con Mongolia a Moscú para posteriormente llevarnos a los Urales y finalmente retornar a Moscú. El tiempo cronológico se adivina por el vestuario y decorados. Se ha prestado especial atención a los detalles de fondo, nos referimos a los elementos visuales escritos en cirílico como carteles y pancartas, el libro de poemas de Yuri, etc. En la copia visionada no se recurre a la subtitulación en estos casos.

Los diálogos seleccionados en la sección precedente han sido agrupados como referentes culturales del ámbito cotidiano, religioso y literario. Aunque los diálogos seleccionados no reproducen la narración original de la novela al tratarse de una producción estilo americana se percibe la intención de trasladar el fondo de la obra literaria, la estética de la época, así como la cultura e ideología.

El siguiente cuadro resume las técnicas de traducción a las que se ha recurrido en el trasvase inglés-español:

Cuadro No. 11:

Técnica	Ejemplo/Ámbito	%
Adaptación	102 rel.	8,3%
Calco	97 form/tratamiento 98 form./tratamiento 99 form./tratamiento	25%
Equivalente Acuñaado	96 form/tratamiento	8,3%
Generalización	97 form/tratamiento	8,3%
Préstamo	94 cotidiano 95 cotidiano	16%
Traducción literal	100 rel. 101 rel. 103 rel. 104 rel.	33,3%

A pesar del reducido número de ejemplos para demostrar las formas de tratamiento y cortesía, cabe destacar que han sido útiles para dar una idea de cuál es el sistema de tratamiento que rige las relaciones entre los distintos grupos que componen la sociedad rusa/soviética. El uso del patronímico y palabras como *camarada* ha llegado

a convertirse en distintivo de la idea de lo ruso fuera de aquel país. Por lo que no parece extraño su repetido uso para dar autenticidad al filme. Por otro lado, ya hemos escuchado la queja de los lectores que se inician en las obras literarias rusas con respecto a la confusión que deriva el uso del patronímico y los muchos apodos y diminutivos que pueden utilizarse para nombrar a una misma persona (Yuri=Yura, Yurochka, Yuri Andrévich), (Larisa= Lara, Larisa Feóдоровna, Larachka). Esto lleva muchas veces a la relectura de los capítulos.

En cuanto a los ejemplos del ámbito religioso, nuevamente me encuentro frente a unos cortos diálogos que condensan el mensaje cargado de simbolismo que destaca de forma evidente el texto escrito, especialmente en los poemas que aparecen al final de la novela. Los poemas de Zhivago en el filme acentúan el lado romántico de la trama, se deduce que son únicamente reflejo del amor del protagonista por Lara. En el texto escrito en cambio ha sido el componente religioso más revelador de la estética de Pasternak.

Las expresiones donde se nombra a Dios refuerzan sutilmente la realidad de la lucha ideolo-religiosa tan determinante en la vida de los rusos en la era soviética. Véase el ejemplo 102 form/trat “Que Dios confunda a las buenas personas”. Pasajes completos en el texto escrito dan cuenta de las creencias populares del pueblo ruso. En el filme se da mayor importancia a las restricciones de culto impuestas con la llegada de los bolcheviques al poder. El cambio de nombre del hospital donde trabajaba Zhivago antes de la revolución es otro ejemplo que denota el rechazo de lo religioso en el contexto de la nueva sociedad soviética.

Considero oportuno finalizar estas reflexiones con la tragedia personal que significó para el propio Pasternak la prohibición de su novela *Dr. Zhivago*. En el filme nuevamente se recurre sutilmente a este hecho cuando el hermanastro Evgrav muestra la última edición de los poemas dedicados a Lara. Prueba del admirable ingenio humano ha sido el movimiento *zamisdat* que hizo posible la lectura de obras prohibidas oficialmente por el poder al ser manifestaciones opuestas a los ideales de quienes consideraban que el camino elegido era el correcto y había que acabar con todo lo que respiraba individualismo.

Al centrarnos en la posición que ha logrado ocupar el *Dr. Zhivago* en el polo meta español podemos puntualizar lo siguiente:

-Las circunstancias que envolvieron la difusión del texto original *Dr. Zhivago* fuera del territorio de la ex-URSS jugaron un importante papel en la decisión de llevar la trama al cine. Los condicionantes y propósitos de una guerra fría abanderada por los norteamericanos promovieron la idea de una Rusia oprimida por el nuevo régimen soviético.

CONCLUSIONES

Al iniciar la presente investigación me había planteado como uno de los objetivos generales ampliar el trabajo de mi autoría sobre la aproximación a las traducciones rusas en España, llevado a cabo como parte del programa de doctorado. Considero haber cumplido con este objetivo al realizar el repaso de la historia del desarrollo de los nexos hispano-rusos, concretamente el recorrido panorámico del sistema literario y fílmico ruso en España. El recorrido cronológico se concentra en las primeras traducciones de las obras literarias rusas del siglo XIX y los filmes mostrados en España durante el período de la República y Guerra Civil, cuando se adivinaría una coincidencia de pensamiento ideológico y por consiguiente un aumento en el intercambio cultural. Sin embargo, este hecho no incidió en el número de películas rusas proyectadas y vistas en las salas del país ni en el número de traducciones directas del ruso al español.

El acercarme a la historia de la recepción del cine ruso en España me ha llevado a conocer otras circunstancias que considero han incidido en el desarrollo de las relaciones culturales hispano-rusas como fue el traslado de los que posteriormente se conocerían como niños de la guerra a la ex-URSS durante los inicios de la Guerra Civil. Algunos miembros de este colectivo se especializaron en la traducción técnica y literaria tanto en Rusia como a su retorno a España. Pude conocer algunos de sus logros, los cuales acentuaron los nexos hispano-rusos, especialmente en la difusión de la literatura rusa en España aunque evidentemente conllevaron sacrificios personales.

Una vez realizado este recorrido panorámico surgieron nuevas interrogantes en cuanto a otros aspectos vinculados a la recepción de la literatura rusa en España. Es importante recordar que la posición de la literatura rusa en el sistema literario español siempre ha estado unida al interés por los temas tratados. Así se observa cómo con la disminución del interés del público hispanoparlante por el romanticismo, disminuyó el interés por las obras de autores rusos. Latinoamérica mantuvo vivo este interés por un periodo más prolongado probablemente debido a la aceptación que tenía la literatura decadente desde finales del siglo XIX. Otro factor a considerar es el hecho de que la literatura francesa e inglesa con su orientación hacia lo exótico (representado por lo

ruso) se encontraba más próxima y había cautivado a los latinoamericanos en mayor medida que la asiática que era la que había obtenido más popularidad en los países de Europa occidental.

Evidentemente la literatura rusa se dio a conocer en España a través de las traducciones, principalmente de lenguas intermedias. El período de auge de las traducciones en Europa se vio interrumpido por la II Guerra Mundial. En España esta interrupción se prolongó hasta comienzos de los años cincuenta del siglo XX como resultado del aislamiento al que fuera sometido el país. Se publicaban pocos libros, excepto aquellos que trataban temas ultracatólicos o políticos y las novelas de bajo valor literario y hasta corrientes. Toda publicación calificada como revolucionaria o sediciosa era prohibida y retirada de las bibliotecas. Las traducciones del ruso sufren un declive de 1948 a 1958, sin embargo, sorprende el alto porcentaje de las traducciones de Dostoievski. En 1944 de las cien traducciones del ruso llevadas a cabo, veintidós corresponden a obras de Dostoievski. En 1951 se realizan sólo dieciocho, una de Turguéniev, una de Pushkin, una de Tólstoi y tres de Dostoievski (Obolenskaya 1992a). En la actualidad el interés en Rusia no parece haber aumentado considerablemente. Despierta aún recelo, especialmente en el contexto de las relaciones comerciales.

Estas circunstancias forman parte de la historia de la recepción de la literatura rusa en España. Cabe destacar el postulado de Cattrysse (1992b) quien nos brinda un punto de partida aprovechable en el estudio del trasvase del cine ruso al sistema cultural español y la consiguiente construcción de la imagen de Rusia al equiparar la adaptación cinematográfica a la traducción:

- Se trata de dos procesos de transferencia intertextual, pues toman como punto de partida los textos, los cuales producen textos (entendiendo “texto” como hecho comunicativo integrado por elementos verbales y no verbales).
- Se trata de dos procesos de transposición, es decir, hay un texto de partida que se transforma en uno de llegada y que pasa de un contexto a otro.
- Ambos procesos se sitúan dentro de un contexto comunicativo análogo, es decir, que cuentan con instancias comunicativas similares (autor, texto, traductor/adaptador, lector/ espectador, etc.)

Estas tres afirmaciones guiaron mi interés hacia *Dr. Zhivago*, obra de Boris Pasternak llevada al cine por David Lean en 1965, prestando especial atención a los referentes culturales rusos y su trasvase a la lengua meta.

Luego del repaso de las diferentes propuestas teóricas encaminadas a una definición de los elementos culturales en los estudios sobre traducción, he optado por afinarlas con la intención de formular una propuesta acorde con el tema tratado en el presente trabajo.

Como primer paso fue necesario encontrar una definición que facilitara la identificación y clasificación de los referentes culturales. Las aportaciones de la escuela soviética, la escuela de Leipzig y las derivadas del estructuralismo, el funcionalismo y la pragmática fueron de gran ayuda en esta tarea, así como la definición de Molina (2006), la cual también se nutre de estas corrientes:

“...elemento verbal o paraverbal que posee una carga cultural específica en una cultura y que al entrar en contacto con otra cultura a través de la traducción puede provocar un problema de índole cultural entre los textos origen y meta” (Op. cit: 79).

Una vez realizada la clasificación de los ejemplos de referentes culturales rusos seleccionados en este trabajo, advertí que los diferentes traductores en ocasiones recurrían a diferentes técnicas de traducción del TO al TM. Cabe recordar que el traductor compara dos lenguas y dos culturas. En la presente investigación existe el añadido de una tercera lengua intermedia. Por un lado, las traducciones de la novela *Dr. Zhivago* se realizaron a partir de la lengua italiana. No podemos descartar la posibilidad de que la versión francesa de la novela fuera consultada también (García y San Vicente 2001 y 2008). En España ya se había observado esta situación con respecto a las traducciones literarias desde la segunda mitad del siglo XIX hasta los años veinte y treinta del siglo XX. Durante este período prevalecen las traducciones indirectas del francés, alemán e inglés. Hoy en día, tanto en España como en Latinoamérica, continúan editándose aquellas traducciones indirectas procedentes de las versiones francesas y alemanas. Por el otro lado el texto audiovisual fue rodado a partir de un guión originalmente escrito en inglés. Estas circunstancias favorecen el papel del traductor como mediador cultural (Ver 1.3).

Mediador lingüístico ha sido la forma por excelencia de referirnos al trabajo del traductor. En nuestro caso se ha dado preferencia a la de mediador cultural al incluir una visión bi-cultural que le permite al traductor identificar las diferencias o similitudes entre los signos y valores culturales implícitas o explícitas en las lenguas que maneja. Sin embargo, como se señala también en la sección 1.3 del presente trabajo, Snell-Hornby (1987) y Tymozcko (2003) han cuestionado el discurso donde se pondera al traductor como facilitador de la comunicación y del diálogo, con lo que se presupone que las estrategias utilizadas o las decisiones que toma éste carecen de intencionalidad, encontrándose al margen de cualquier propósito político y económico. La idea de un espacio neutral en el que los traductores actúan como intermediarios sin posicionarse en ninguna de las dos culturas, afecta la percepción de los receptores en la cultura meta, a tal punto que se promueven las traducciones fluidas, donde el traductor es invisible como afirma Venuti (1995). Cuando en realidad debe contar con unas competencias a todo nivel que le permitan ser lector inicial, comprender e interpretar para los lectores meta, aplicar unas u otras estrategias traductológicas y ser el responsable último de la traducción.

En el caso del doblaje de películas como *Dr. Zhivago* se hacen esfuerzos para que el receptor del producto acabado tenga una reacción lo más parecida posible a la que tiene el espectador al visionar la versión original. Estos propósitos son elogiados, sin embargo sirven para promover la manipulación de los contenidos sonoros, especialmente los diálogos de la película. En el texto audiovisual, *Dr. Zhivago*, se ha buscado enfatizar símbolos reconocibles en el polo meta como característicos de lo ruso, cabe recordar que se trata de la interpretación “de lo ruso” desde el punto de vista anglosajón. Tomemos el caso de la *balalaika* desplegada como símbolo del don artístico que se transfiere de una generación a otra en la familia Zhivago. Otro ejemplo a destacar lo constituyen las formas de tratamiento que identifican los lazos familiares, de jerarquía y cortesía, mediante el uso del patronímico. “Camarada”, que también ha pasado a denotar la forma de tratamiento entre acólitos comunistas. Aunque se trate de elementos un tanto evidentes el conocimiento extralingüístico facilita el trasvase como pudimos comprobar en cuanto a la simbología de la religión ortodoxa tan arraigada en la cultura rusa.

Considero necesario un estudio más profundo y completo de las traducciones en otras ediciones e idiomas, por ejemplo, las versiones italianas, francesas e inglesas y en lo posible a partir de la edición original y definitiva en ruso. Las versiones de *Dr. Zhivago* (remakes) que han sido llevadas al cine y TV en el Reino Unido, Italia y Rusia también servirían de punto de partida para un estudio más extenso.

Los siguientes apartados muestran los resultados de acuerdo a cada uno de los objetivos e hipótesis enunciados en la sección correspondiente del presente trabajo. Evidentemente las siguientes conclusiones corresponden al análisis de los ejemplos de referentes culturales seleccionados de las traducciones españolas y de la película *Dr. Zhivago* de 1965 y por tanto, las valoraciones expresadas no deben tomarse como definitivas y concluyentes.

Objetivo 1:

La recopilación de información sobre las percepciones existentes en la sociedad española a partir del estudio de la recepción de la literatura rusa en España a través del cine en el marco de las relaciones hispano-rusas durante la Guerra Civil fue posible tras el repaso de la bibliografía disponible y dispersa en bibliotecas españolas, francesas, rusas y por Internet. Se buscaba obtener una visión de las relaciones hispano-rusas dentro de un contexto histórico, económico, político y sociocultural específico como fue el período de la Guerra Civil.

La hipótesis inicial era que **el aproximarme al polisistema fílmico español ayudaría en la construcción de un mapa representativo de la recepción de la literatura rusa en España durante la Guerra Civil y describir el tipo de manipulación del contenido audiovisual llevado a cabo por las instituciones de poder y, en especial, explorar la manera en que los receptores en el polo meta construyen la imagen del Otro con la ayuda de contenidos audiovisuales que reciben en su propio entorno y contexto histórico.** Así se puede concluir que este estudio permite constatar la utilidad del enfoque polisistémico, puesto que al orientarnos hacia el polo meta y centrarnos en la cultura de acogida logramos aproximarnos a la posición que ocupa el cine y la literatura rusa traducida en España durante la Guerra Civil.

Entre los factores que influyeron en la recepción de los espectadores españoles podemos destacar los esfuerzos de los republicanos por formar a las clases más bajas y

convertir las historias cinematográficas en un ocio útil siguiendo el ejemplo del realismo socialista soviético. Ehrenburg (1986) dió cuenta de las muestras de aprobación como “Viva Chapáev” o de rechazo “Muera el comisario” que gritaban los espectadores durante la proyección de la película *Chapáev*. Sin embargo, las películas que gozaban de mayor éxito entre el público eran las norteamericanas que por su temática lograban mayores recaudaciones.

En cuanto a las instituciones de poder cabe destacar que en 1936 todo lo relacionado con el cine estuvo a cargo de la Oficina de Propaganda e Información que a su vez dependía de la Subsecretaría de la Presidencia del Consejo de Ministros. Posteriormente la coordinación y políticas sobre cine recaen sobre el recién creado Ministerio de Propaganda. Madrid establece la Junta de Espectáculos cuyo mayor logro fue la actuación conjunta entre los sindicatos y la administración, mientras en Barcelona se sucedían las incautaciones de las salas por parte de la CNT. La Comisaría de Espectáculos y el Comisariado de Propaganda en Cataluña fueron los organismos administradores de la producción cinematográfica promovida por la Generalitat de Cataluña.

Con la llegada de los nacionalistas al poder se logra implantar el monopolio sobre los noticieros al igual que el control sobre la producción cinematográfica nacional privada por medio de la censura de los guiones, la vigilancia durante los rodajes e incluso la depuración de los profesionales y las empresas cinematográficas que habían colaborado con el bando contrario.

Las asociaciones de Amigos de la Unión Soviética (AUS) fueron una vía de “diplomacia popular”, su contribución a destacar fue la de referente dentro de las relaciones culturales de ambos países y su influencia en la sociedad receptora española se concentraba en transmitir una imagen de la Unión Soviética un tanto idílica.

Dentro de unos parámetros más modestos de difusión del cine soviético se encuentran los cineclubs y festivales donde se buscaba mostrar películas como alternativa a los estrenos de las salas de cine comercial.

Objetivo 2:

Al centrarme en identificar y clasificar según el ámbito cultural los ejemplos objeto de estudio recogidos de las traducciones españolas de la novela *Dr. Zhivago* de Boris Pasternak en las ediciones: Noguer 1958, Cátedra 1991, Anagrama 1997 y Galaxia Gutenberg 2010 procuré corroborar si el trasvase de los referentes culturales en las diferentes traducciones permite evaluar cuál ha sido la estrategia utilizada por los diferentes traductores.

Los ejemplos en el texto escrito nos ayudan a ratificar la hipótesis sobre la posibilidad de **identificar las normas operacionales descritas por Toury y contrastar el modelo propuesto por Molina (2006) en su tesis doctoral “El otoño del pingüino” por medio del análisis de las estrategias o soluciones por las que opta el traductor para rellenar vacíos y acortar la distancia cultural ruso-española en la novela *Dr. Zhivago*.**

Toury (1980) afirma que la traducción está regida por normas, las cuales a su vez determinan el tipo de equivalencia aplicable a las traducciones. Entendiendo por *normas* las restricciones socioculturales específicas para una sociedad en un contexto histórico. La traducción de los ejemplos seleccionados en el presente trabajo evidencian las estrategias o soluciones adoptadas por los traductores, por ejemplo: la omisión de fragmentos o la adición de información complementaria en notas al pie. Evidentemente no podemos llegar a conclusiones generales y definitivas con los ejemplos recogidos, sin embargo, el presente trabajo pretende validar las aportaciones de Toury como herramienta aprovechable en estudios prescriptivos en lo que respecta al énfasis en el texto meta y así abandonar las nociones clásicas de correspondencia o la del mensaje original como identidad fija, integrando el texto traducido y el original en una red de sistemas relacionados entre sí (Gentzler 2001).

El modelo de Molina (2006) para el análisis de los culturemas ha servido de guía en la identificación, descripción y valoración de la carga cultural de los ejemplos de referentes culturales rusos (Ver 5.3.1) recogidos en el presente trabajo, asimismo como base para la identificación de la técnica traductora utilizada en su trasvase del ruso al español (Ver 5.4).

El análisis microtextual de la novela *Dr. Zhivago* ha servido en primer lugar para identificar y caracterizar el tipo de elementos culturales localizados en la novela. Cabe

destacar que los ejemplos no son exhaustivos, pero sí de una variada procedencia, a saber: de los ámbitos religioso, literario, socio-político y cotidiano. Además, se han recopilado ejemplos de expresiones idiomáticas asociadas a la cultura rusa y del habla coloquial o jerga.

En segundo lugar se han señalado las estrategias utilizadas para el trasvase del ruso al español de los ejemplos de referentes culturales según el ámbito de uso (Ver Cuadro No. 8).

El presente estudio también busca datos relacionados con la difusión de la literatura rusa en España, la cual ha estado estrechamente vinculada a las traducciones indirectas como en el caso de la novela *Dr. Zhivago* de Boris Pasternak. En este sentido fue importante sopesar si la elección de la extranjerización o la domesticación por parte del traductor depende de las normas existentes en la cultura meta y de la posición que ocupa la cultura original en el sistema de llegada.

Siguiendo las recomendaciones de Delabastita (1989) en cuanto a la posibilidad de llevar a cabo un análisis encompasado del polisistema cultural en su totalidad, nos atrevemos a describir la relación cultural hispano-rusa como subordinada, pero no una de otra sino más bien ligada a las modas prevalentes en las culturas que han guiado los gustos literarios de los españoles; nos referimos principalmente al polisistema literario francés, que ha dado prestigio a la literatura rusa y su difusión por medio de las traducciones.

El caso concreto de la novela *Dr. Zhivago* nos sirve para valorar la importancia de las traducciones y la supervivencia del texto original (Ver Apéndice B). Recordemos que la primera traducción fue realizada en 1958 por Fernando Gutiérrez para la Editorial Noguer a partir de la edición italiana de Feltrinelli Editore de 1957. Por un lado, las editoriales Cátedra y Anagrama han optado por realizar revisiones de la traducción de Gutiérrez y por el otro lado, Galaxia Gutenberg ha realizado la traducción directamente del ruso. En opinión de García y San Vicente (2001) este proceso de reescritura y modificación de una traducción directa e indirecta es el habitual en la recepción de la literatura rusa en España y obedece a factores económicos y de tiempo. El perfil que promueven estas editoriales se resume a continuación.

La editorial Cátedra se concentra en la publicación de textos anotados de clásicos literarios, como lo indica en su página de inicio www.catedra.com:

El nivel de obras de Ediciones Cátedra, que publica en torno a 100 novedades al año, además de numerosas reediciones y ediciones actualizadas de su fondo, se reparte entre el más académico y el de interés general, conservando siempre su característico signo de rigor y prestigio.

La editorial Anagrama también señala sus objetivos en su página www.anagrama-ed.es:

La colección de bolsillo “Compactos” de la editorial Anagrama tiene una progresiva implantación en España, pero aún más en América Latina y se nutre básicamente de los mejores títulos del fondo editorial. Busca recuperar títulos que habían quedado fuera de mercado y ofrecerla a un público más amplio, especialmente a los más jóvenes a un precio módico.

En diciembre de 2010 se daba la noticia de la fusión de Anagrama con la italiana Feltrinelli.

Galaxia Gutenberg después de independizarse de Círculo de Lectores proclama su objetivo así:

Llenar los “espacios olvidados” en ensayo, pensamiento e historia y “redescubrir” grandes autores (como en noviembre 2010 hará con Boris Pasternak y su *El Doctor Zhivago*, traducida por vez primera directamente del ruso) (*El País*, 10-09-2010).

Las ediciones de *Dr. Zhivago* de Noguer 1958, Cátedra 1991 y Anagrama 1997 no reflejan una marcada diferencia en cuanto a las técnicas de traducción utilizadas en el trasvase de los ejemplos de referentes culturales del ruso al español. En el ámbito religioso, por ejemplo, se amplía la información con notas al pie y en menor medida se recurre al préstamo (20%).

Ampliar la información del texto original puede dar como resultado la exposición de algo que no es aparente o en un sentido negativo se esclarece información que en el original no estaba clarificada para completar la idea del autor. (*Ejemplos 1, 2, 3, 7, 8, 9, 10 y 11*). Cuando se recurre al préstamo (*Ejemplos 8 y 9*) de los referentes culturales rusos en el texto meta quizás se busca enfatizar la diferencia cultural, pero se acompañan con notas al pie para facilitar la comprensión del público meta. Ambas

estrategias favorecen la extranjerización del texto, dándole así al lector la oportunidad de adquirir conocimientos y acercarse a la cultura rusa.

Los traductores de las cuatro editoriales han favorecido la amplificación en el trasvase de todos los casos recogidos de referentes culturales del ámbito literario (*Ejemplos 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24 y 25*). Con esta técnica se acerca el texto al lector y se le facilita información que de otra forma debiera obtener de distintas fuentes como enciclopedias, textos sobre literatura y monografías.

El “préstamo” ha sido la estrategia traductológica más utilizada en el caso de los referentes culturales rusos pertenecientes al ámbito cotidiano (*Ejemplos 27, 28, 32, 34, 36, 37, 38, 39 y 40*); y con notas a pie (*Ejemplos 33 y 35*). Al incluir palabras como *samovar, isba, mujik, tarantás* y enfatizar el texto en itálico se mantiene lo exótico del texto original.

Los lectores de las traducciones de *Dr. Zhivago* posteriores a 1958 están más familiarizados con la literatura, cultura y especialmente la situación socio-política vivida en Rusia, sin embargo en el trasvase de los ejemplos de referentes culturales identificados bajo el ámbito socio-político (*Ejemplos 41, 42, 45, 46 y 49*) en el presente trabajo se observa la amplificación en un 45,4% de los casos. Nuevamente esta técnica traductológica es utilizada para agregar información que el traductor considera necesaria para la comprensión de aspectos socio-políticos del texto original.

El uso de expresiones idiomáticas, el habla coloquial o jerga en la novela *Dr. Zhivago* ayuda a identificar la clase social de los personajes. El predominio en Rusia del campesinado analfabeta hasta los inicios del siglo XX dio como resultado una gran tradición oral que ayudó a preservar los valores rurales rusos. Preservar el habla coloquial de los campesinos, en especial los errores gramaticales presenta un reto para los traductores. Puede ser este el motivo por el que se haya recurrido a varias técnicas de traducción en combinación unas con otras para el trasvase de los ejemplos recogidos: 25,7 % corresponde a la “adaptación” (*Ejemplos 48, 49, 55, 57, 61, 62, 63, 64, 65, 69, 71, 72, 80, 85, 89, 92 y 94*); 21,49% a la “amplificación” (*Ejemplos 56, 59, 60, 66, 73, 74, 76, 78, 79, 80 y 81*) incluida en el texto (*Ejemplos 77 y 83*); 28,6% a la “traducción literal” (*Ejemplos 50, 51, 53, 55, 56, 62, 63, 65 y 66*); 10% “préstamo” (*Ejemplos 78, 79, 82, 83, 86, 88 y 90*); 1,5% “compensación” (*Ejemplo 88*); 7,1% “equivalente acuñado”

(Ejemplos 40, 52 y 53); 1,5% “generalización” (Ejemplo 86); y 1,5% “reducción” (Ejemplo 84).

Objetivo 3:

Identificar los ejemplos de referentes culturales rusos en la película *David Lean's Dr. Zhivago* (1965) en la versión doblada al español.

Los ejemplos en el texto audiovisual ayudan a ratificar la hipótesis siguiente: **los canales visuales y sonoros ayudan en la transmisión de los ejemplos de referentes culturales rusos en la película *Dr. Zhivago*.**

El texto audiovisual presenta dos códigos de signos por dos canales de comunicación (Ver Cuadro 9) a través de los cuales ocurre la interacción de diferentes elementos, tales como la música, la fotografía, los efectos especiales y los diálogos. La particularidad de los diálogos consiste en el mayor grado de manipulación de la que son objeto durante el doblaje. En *David Lean's Dr. Zhivago* el trasvase de los elementos asociados al contexto ruso: la extensión de los paisajes, las condiciones climatológicas, el vestuario, el decorado y el sonido de los acordes de la balalaika cuando aparece el personaje de Lara son percibidos gracias a dichos canales, mientras que en la novela dichos elementos deben ser descritos. De aquí surge la necesidad de formular una subhipótesis: **los ejemplos de referentes culturales rusos en el film *David Lean's Dr. Zhivago* son objeto de una ¿supresión, transformación o añadido? (Ver Cuadro 10).**

Los referentes culturales identificados en el film *Dr. Zhivago* han sido agrupados según el ámbito en que se utilizan, a saber, el cotidiano (Ejemplos 94, 95, 96, 97, 98 y 99), religioso (Ejemplos 100, 101, 102 y 103) y literario (Ejemplo 104). Las estrategias utilizadas para el doblaje al español no presentan mayor dificultad, en parte debido al apoyo que ofrece el canal visual. Observamos que las variaciones en los acentos o formas de expresión dialectales (Ejemplo 99) no han sido consideradas para dar mayor realismo a los personajes.

Los ejemplos de referentes culturales rusos identificados en la novela *Dr. Zhivago* han sido incluidos en la sección 5.3.1. y han ayudado en la identificación de los ejemplos de referentes culturales rusos en el film del director David Lean. Esta información evidencia, además, que el trabajo de reescritura que supone el llevar una obra tan extensa y compleja como *Dr. Zhivago* a la pantalla conlleva la inevitable

condensación de unas situaciones y personajes (*Ejemplo 94*), los cuales a su vez han sido adaptados según los convencionalismos y restricciones propias de la cultura (meta) anglosajona.

El proceso de condensación determina qué debe eliminarse, con lo que hemos constatado una práctica combinada de supresión, transformación y añadidos con el objetivo de recrear una historia con un inicio, nudo y final (Ver *Cuadro 10*). Ciertamente todas estas estrategias logran construir unos personajes creíbles, a pesar de encontrarse en situaciones inverosímiles de coincidencias. Así vemos como el hermano de Yuri Zhivago, Evgrav aparece en la película como narrador (*añadido*) con lo que se logra la coordinación del relato fílmico, llenando vacíos dejados por los capítulos de la novela que han sido omitidos. El cambio de estaciones se equipara al ánimo de los protagonistas y sirve de guía temporal en la narración. Otras características ambientales como la nieve, el viento, las flores en primavera llenan grandes planos en el film. La música característica “el tema de Lara” insinúa la aparición de la protagonista. Desde la óptica cultural se busca recrear situaciones a lo largo del film utilizando un gran número de objetos acuñados en el polo meta (anglosajón) como representativo de “lo ruso”: la balalaika (*Ejemplo 94 y 95*), los abrigos y grandes sombreros de invierno, el vestuario en general, los uniformes del ejército soviético y de los rusos blancos, la iconografía religiosa y política (*Ejemplos 100, 101 y 102*), el predominante uso del color rojo y la forma de dirigirse como “Camaradas” de los bolcheviques (*Ejemplo 96*), así como el uso del patronímico (*Ejemplo 98 y 99*). **Lo anterior evidencia el papel que juega el canal visual en el film *Dr. Zhivago* en el trasvase de los referentes culturales y cómo los canales visuales y sonoros sirven de vehículo para difundir “estereotipos” en la pantalla.**

Debemos recordar una vez más que en el trasvase al español hemos tenido una lengua intermediaria. En el caso del texto escrito del italiano y en el texto audiovisual el inglés. Obolenskaya (1992a) hace referencia a la mediación de una tercera lengua en relación con las primeras traducciones del ruso provenientes del francés donde se trabajaban los capítulos que más respondían al gusto fino y elegante, añadiendo detalles u omitiendo aquellos menos logrados, dando como resultado un sin número de variantes. Esta situación ha ido desapareciendo con la especialización de los traductores;

sin embargo, prevalece la idea de las traducciones fluidas y desapercibidas en el polo meta, es decir, se tiene como objetivo la domesticación del texto.

Una situación similar puede observarse en el cine. Evidentemente al tratarse *Dr. Zhivago* de una producción al estilo Hollywood, se han trabajado los capítulos de la novela más acordes con el contexto histórico de la filmación (*Ejemplo 104*). Dándole prioridad a la historia de amor en contraste con los excesos en los cuales cayeron los que respaldaban el nuevo régimen soviético. *David Lean's Dr. Zhivago* es la versión domesticada de la obra literaria de Pasternak, por lo que me atrevo a afirmar que es **fuentes de información sobre la forma en que “lo ruso” o el estereotipo anglosajón de “lo ruso” ha logrado penetrar en España.**

Factores como la situación sociopolítica y cultural en el momento en que se realiza un film juegan un papel importante en las decisiones que toma el equipo productor. El cine brinda la oportunidad de recrear la imagen visual de un país hacia el exterior, aportando también información sobre sus costumbres, historia, situación social propiciando el intercambio cultural.

Objetivo 4:

Descubrir en qué medida el texto audiovisual *Dr. Zhivago* dirige mensajes ideológicos y estereotipos al público meta. El estudio de la recepción cinematográfica rusa en España desde una perspectiva cultural deberá aproximarnos a las representaciones que los espectadores pueden construir de las personas provenientes de otras culturas y países.

La aplicación de la teoría del polisistema de Even-Zohar al sistema literario y fílmico español nos permite ubicarnos en el contexto meta y desde allí aproximarnos al trasvase de las obras de la literatura rusa. Las contribuciones teóricas de Toury (1981,1995), Lefevere (1983) y Hermans (1996) nos han servido de apoyo para identificar y estudiar las estrategias utilizadas en el trasvase de los ejemplos de referentes culturales del ruso al español en el texto audiovisual (Ver Cuadro 11). Dado que la ideología dominante en la sociedad durante un período específico es un factor influyente en cualquier sistema literario me atrevo a postular lo siguiente: **el personaje ficticio de Yuri Zhivago será creíble en cuanto se logre trasladar o transmitir unas**

características reales al receptor de la obra. David Lean por un lado ha logrado recrear visualmente los planteamientos estéticos, éticos e intelectuales de Pasternak en la propuesta fílmica, especialmente los que se refieren a las vidas entrecruzadas de los protagonistas y la lucha por mantener unas convicciones a pesar de las circunstancias negativas (*Ejemplo 103*). Por el otro lado ha creado un Zhivago estereotipado al hacerlo menos locuaz que en la novela y sin definir su postura en cuanto a la revolución bolchevique. Quizás el objetivo de esta forma de reaccionar, comportarse en el espacio social en el que vive y su forma de comunicarse es más fácilmente identificada por el espectador quien construye una imagen basada en su propio conocimiento del mundo real.

Consideraciones como el contexto, las preferencias y prácticas estéticas del público, el conocimiento y expectativas previas al visionado y las experiencias durante la muestra del film pueden dar según Staiger (1992) las claves de la recepción de unos u otros contenidos audiovisuales sin desestimar el hecho que el contexto también incluye la auto-imagen creada históricamente y las posturas adoptadas por los lectores y espectadores. Sin duda el cine facilita la difusión de roles y estereotipos.

Han transcurrido 26 años desde el estreno de *Dr. Zhivago*, una superproducción basada en una novela prohibida en la ex-URSS hasta 1988 y con la que se obtuvo grandes beneficios económicos y reconocimiento para su director David Lean hasta llegar a colocarse sin duda en un distinguido lugar del sistema fílmico mundial.

Es probable que el film haya servido para construir el imaginario de los muchos espectadores sobre la cultura rusa, además de despertar el interés en la obra original. Podemos afirmar por tanto que **los referentes de una cultura extranjera transmitidos por el medio audiovisual tienen la capacidad de dirigir mensajes ideológicos y estereotipos al público meta.**

El estudio de las traducciones de los referentes culturales ha revelado coincidencias estilísticas entre las traducciones de 1958, 1989, 1991 y 1997. En estas traducciones se distinguen las siguientes técnicas: la adaptación, la amplificación, el equivalente acuñado, la generalización, la particularización, la reducción y la traducción literal (Ver 5.4). Las estrategias utilizadas por el traductor han servido para trasladar

expresiones propias de la cultura rusa. La traducción de 2010 de la editorial Círculo de Lectores es la más reciente, se ha recalcado principalmente el hecho de tratarse de la primera traducción directa del ruso, probablemente como parte de una estrategia comercial para activar el interés y aumentar las ventas.

La perspectiva de los estudios culturales, a la que he pretendido ajustarme, nos ha ayudado a definir los aspectos que limitan u organizan las sociedades y públicos hispano-rusos. En los capítulos 4, 5 y 6 me he aproximado al sistema literario y fílmico español y ruso. El desarrollo de uno y otro ha estado vinculado a las posturas ideológicas de la época. Se intentaba defender y hasta educar o reeducar a los espectadores. El interés del presente estudio radica en su utilidad como fuente informativa inicial para los posibles destinatarios, a saber: estudiantes, docentes, profesores y traductores de ruso o cualquier persona interesada en las relaciones culturales hispano-rusas. En definitiva mi finalidad es que los espectadores sean conscientes de que las situaciones o personajes “estereotipados” en la pantalla son el resultado de los factores arriba descritos.

BIBLIOGRAFÍA

- AGOST, R. (1999): *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*, Ariel, Barcelona.
- ALTED VIGIL, A. (2000): “El exilio español en la Unión Soviética” [En línea] <http://www.ahistcon.org/docs/ayer/ayer47/ayer47-06.pdf> (Consulta abril 2010)
- ANCIRA, S. y SEGOVIA, F. (traductores) (1989): “Poemas del Dr. Yuri Zhivago”, en *El Dr. Zhivago*, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.
- ANTIA, B. (1996): “Situation audiovisuelle dans un pays multilingüe: Le Nigéria”, en (ed.): *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d’Asq. Presses Universitaires du Septentrion, págs. 61-72.
- ARRILLAGA, I. (1996): “Legislación e industria cinematográfica durante la Guerra Civil”, en Del Amo, A. *Catálogo general del cine de la Guerra Civil Española*, Madrid, Catedra-Filmoteca Española, pág. 59.
- ASÚN, R. (1991): *Estudios y ensayos*, Universidad Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones.
- (1988): “Las revistas culturales y la novela: elementos para un estudio del realismo en España”, en Lissorgues, Y. (ed.) *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, págs.75-89.
- ÁVILA, A. (1997): *La censura en el doblaje cinematográfico en España*, Barcelona, CIMS.
- AZNAR SOLER, M. (1999): “Teatro, literatura y cultura de exilio republicano español en la Unión Soviética (1939-1949)”, *Exils et migrations ibériques*, 6, París, 61-76.
- BAKER, M. (ed.) (1998): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (1ª edición), Londres y Nueva York: Routledge.
- (2005): *Translation and conflict: a narrative account*. Nueva York: Routledge.
- BALLESTER, A. (1999): *Traducción y nacionalismo. La recepción del cine americano en España a través del doblaje (desde los inicios del sonoro hasta los años cuarenta)*, Tesis Doctoral [En línea] <http://hdl.handle.net/10481/14561>
- (2001): *Traducción y nacionalismo. La recepción del cine americano en España a través del doblaje (1928-1948)*, Granada, Comares.
- (2003): “La traducción de referencias culturales en el doblaje: el caso de American Beauty (Sam Mendes, 1999)”, *Sendebarr* 14, pp. 77-96.

- BASSNETT, S. (2002): *Translation Studies*. Londres y Nueva York: Routledge.
- (1997): "Moving Across Cultures: Translation as Intercultural Transfer" en J.M. Santamaría, Eterio Pajares, Vickie Olsen et al., eds. *Trasvases culturales: Literatura, cine, traducción 2*. Victoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco, págs. 7-20.
- BASSNETT, S. y LEFEVERE, A. (eds.) (1990): *Translation, History and Culture*. Londres: Printer.
- (eds.) (1998): *Constructing Cultures, Essays on Literary Translation*, Clevedon, Multilingual Matters.
- BENJAMIN, W. (1971): *Angelus Novus*. Traducción de H.A. Murena. Barcelona, Edhasa
- BINNS, J. (2009): *Las iglesias cristianas ortodoxas*, Ediciones Akal, S.A.
- BLANCO RODRÍGUEZ, J.A. (1993): *El Quinto Regimiento en la política militar del PCE en la Guerra Civil*, Madrid, UNED.
- BÖDECKER, B. y FREESE, K. (1987): Die Übersetzung von Realienbezeichnungen bei literarischen Texten: Eine Prototypologie. *Textcontext*, 2, 3: 137-65.
- BODIN, P. (1990): "Boris Pasternak and the Christian Tradition," *Forum for Modern Language Studies* 26, no. 4, págs. 382-401.
- BORDIUE, P. y PASSERON, J.C. (1977): *Reproduction in Education, Society and Culture*, Londres y Beverly Hills, Sage Publications.
- BOTREL, J. F. (1993): *Libros, Prensa y lectura en la España del siglo XIX*. Fundación Germán Sánchez Rupérez: Pirámide, DL.
- BRAVO-VILLASANTE, C. (1985): *Biografía de Pushkin*. Palma de Mallorca: Olañeta.
- CABEZA San Deogracias, J. (2005a): *El descanso del guerrero. El cine en Madrid durante la Guerra Civil española (1936-1939)*, Madrid, Ediciones Rialp S.A.
- (2005b) "Vendiendo esperanza: la proyección de *Tiempos Modernos* en Madrid durante la Guerra Civil Española", en Montero, J. y Cabeza, J. (eds.): *Por el precio de una entrada*, Madrid, Ediciones Rialp, S.A., págs. 289-304.
- CAPARRÓS, J.M. (1997): *100 películas sobre historia contemporánea*. Madrid, Alianza.
- (2000): *Cinema y vanguardismo*. Barcelona, Flor del viento ediciones.
- CARBONELL i CORTES, O. (1999): *Traducción y cultura: de la ideología al texto*, Salamanca: Ediciones Colegio de España.

CASANOVAS i BOHIGAS, A. (1993): *Rússia: Cultura i Cinema 1800-1924*. Barcelona, Íxia Llibres.

CATTRYSSE, P. (1992a): "Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals", en *Target*, 4:1, págs.53-70.

----(1992b): *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain*, Bern P. Lang.

---- (1994): "The Study of Film Adaptation: A State of the Art and Some *New Functional Proposals*", en EGUÍLUZ, F. *et al.* (eds.): *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción I*, Vitoria, Euskal Herriko Unibersitatea, págs.37-55.

---- (1996): "Descriptive and normative norms in film adaptation: the Hays Office and American film noir", en *Cinémas*, 6:2-3, págs.167-188.

CEBOLLADA, P., SANTA EULALIA, G. (2000): *Madrid y el cine. Panorama cinematográfico de cien años de historia*, Madrid, Consejería de Educación.

CONQUEST, R. (1961): *Courage of Genius: the Pasternak Affair*. Londres: Collins y Harvill.

CHAUME, F. (2003): *Doblatge i subtitulació per a la TV*, Vic, Eumo.

----(2004): *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.

CHAVES, M^a. J. (2000): *La traducción cinematográfica: el doblaje*, Huelva, Publicaciones de la Universidad de Huelva.

DANAN, M. (1996) "A la recherche d'une strategie internationale: Hollywood et le marché français des années trente", en Y. Gambier (ed.): *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Asq. Presses Universitaires du Septentrion, págs. 109-130.

DELABASTITA, D. (1989): "Translation and Mass-communication: Film and T.V. Translation as Evidence of Culture Dynamics", en *Babel* 35:4, págs.193-218.

----- (1990): "Translation and the Mass Media", en BASSNETT, S. y A. LEFEVERE (eds.): *Translation, History and Culture*, Londres-Nueva York, Pinter, págs.97-109.

DELISLE, J. (1993): *La traduction raisonnée. Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*, Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa.

DE PABLO, S. (ed.) et al. (2001): *La Historia a través de cine: La Unión Soviética*. Álava, Universidad del País Vasco, servicio editorial.

DERRIDA, J. (1987): “Las torres de Babel”, traducción de P. Peñalver y C. Olmedo, en *ER Revista de Filosofía* (Sevilla), no. 5, págs. 35-68.

DÍAZ-CINTAS, J. (2001): *La traducción audiovisual. El subtitulado*, Salamanca, Almar.

DÍEZ PUERTAS, E. (2002): “El boicot nacionalista a las películas extranjeras favorables a la II República (1938-1939)” [En línea] <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?portal=0&Ref=8270>

DRIES, J. (1995a): *Dubbing and Subtitling Guidelines for the Production and Distribution*. Düsseldorf, The European Institute for the Media.

----(1995b): “Le transfer linguistique, bataille industrielle et culturelle”, en *Communication et Languages*, 104, 2a. Trimester, págs. 104-113.

----(1996): “Circulation des programmes televisés et des films en Europe”, en Yves Gambier *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d’Asq. Presses Universitaires du Septentrion, págs. 15-32.

EGUÍLUZ, F et al. (eds.) (1994): *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción 1*, Vitoria, Euskal Herriko Unibertsitatea.

EHRENBURG, I. (1986): *Gentes, años, vida*. Barcelona, Planeta.

----(1961): *El deshielo*. Barcelona, Mateu.

ESTRUCH, J. (1982): *El PCE en la clandestinidad 1939-1956*. Madrid, Siglo XXI de España.

EVEN-ZOHAR, I. (1978): *Papers in Historical Poetics*, Tel Aviv, Porter Institute for Poetics and Semiotics.

----(1981): “Translation Theory Today: A Call for Transfer Theory,” en *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*. Vol. 2, No. 4, (Translation Theory and Intercultural Relations), págs. 1-7.

----(1990): “Polysystem Studies”, en *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*. Tel Aviv, 11:1.

FERNÁNDEZ, C.(1965): *La obra de S.M. Einsenstein*. Madrid, Filmoteca Nacional de España.

FERNÁNDEZ, E. (1964): *Cinéma et Litterature*. Paris, Les Editions du Cerf.

FERRO, M. (1995): *Historia contemporánea y cine*. Barcelona, Ariel.

FIERRO, A. (2000): *¡Tarán!: avatares de un piloto de caza de la República en dos guerras: 1936-1939 y 1941-1945*. Madrid, el autor.

FIÓDOROV, A. (1983): *Osnovi obschei teorii perevoda. Lingvestischeskii problemi*. Editorial Moscú.

FUENTES, A. (2000): *La recepción del humor audiovisual traducido: estudio comparativo de fragmentos de las versiones doblada y subtitulada al español de la película Duck Soup, de los hermanos Marx*, Tesis doctoral presentada en la Facultad de Traductores e Intérpretes de la Universidad de Granada, Granada.

GALLEGO ROCA, M. (1994): *Traducción y literatura: los estudios literarios ante las obras traducidas*. Madrid: Ediciones Júcar.

GAMBIER, Y. (1994a): “Audiovisual Communication: Typological Detour”, en C. Dollerup y A. Lindegaard (eds.), *Teaching Translation and Interpreting: Insights, aims, visions*. Amsterdam y Filadelfia, John Benjamins, págs. 275-283.

----(1994b): *Language Transfer and Audiovisual Communication. A Bibliography*. Turku, Universidad de Turku.

----(1996): *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d’Asq. Presses Universitaires du Septentrion.

----(1997): “Communication audiovisuelle et traduction: perspectives et enjeux”, en *Parallèles 19*, págs. 79-86.

----(2001): “Les traducteurs face aux écrans: une élite d’experts”, en R. Agost y F. Chaume (eds.): *La traducción en los medios audiovisuales*, Universitat Jaume I, págs. 91-114.

GARCÍA, I. y SAN VICENTE, R. (2001): “Sobre el Dr. Jivago i las sevas versions” [En línea] <http://trilcat.upf.edu/anuari-trilcat/sobre-el-doctor-jivago-i-les-seves-versions/> (consultado 06/08/2012 8:48:48).

---(2010): “La adaptación (¿o traducción?) cinematográfica de Onegin” [En línea] <http://www.raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/view/194253>. (consultado 06/06/2013).

GARRIDO, M. (2004): “La Unión Soviética a través de las publicaciones periódicas españolas”, *Anales de Historia Contemporánea*, 20 (2004), pp. 521-528.

----(2006): *Las relaciones entre España y la Unión Soviética a través de las Asociaciones de la Amistad en el siglo XX*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de Murcia, Murcia. [En línea] <http://hdl.handle.net/10803/10891>

----(2009): *Compañero de Viaje. Historia y Memoria de las Asociaciones de Amistad Hispano-Soviéticas*. Murcia, Edit.Um.

- GEDULD, H. (1981): *Los escritores frente al cine*. Madrid, Fundamentos.
- GENTZLER, E. (2001): *Contemporary Translation Theories*, Clevedon, Multilingual Matters.
- GILLESPIE, D. (2003): *Russian Cinema*, Inglaterra, Pearson Education Limited.
- GORIS, O. (1993): "The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation", *Target* 5 (2), págs. 169-190.
- GOTTLIEB, H. (1997): *Subtitles, Translation & Idioms*. Copenhagen: University of Copenhagen.
- GUBERN, R. (2009): "Laya films y sus noticiarios" en David Castro (coord. ed.) *Cine y Guerra Civil. Nuevos Hallazgos. Aproximaciones analíticas e historiográficas*, Universidad da Coruña, La Coruña, pp. 73-78.
- HERMANS, T. (ed.) (1985): "Translation Studies and a New Paradigm", en Hermans, T. (ed.), *The Manipulation of Literature*, Londres/Sidney: Croom Helm, pp. 7-15.
- (1999): *Translations in Systems. Descriptive and Systems-oriented Approaches explained*, Manchester: St. Jerome.
- (1996): "The Translator's voice in Translated Narrative", *Target* 8:1, págs. 23-48.
- 2002: Paradoxes and aporias in translation and translation studies en Ricardi, A., (ed.) *Translation studies: perspectives on an emerging discipline*. Cambridge University, pp. 10-23.
- HERNÁNDEZ, J. y RUIZ, E. (1978): *Historia de los cineclubs en España*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- HEWSON, L. y MARTIN, J. (1991): *Redefining Translation: the variation approach*. Londres, Routledge.
- HICKS, J. (2005): "Educating Chapaev" en Stephen, H. y Vernitski, A. (eds.) *Russian and Soviet Film Adaptations of Literature 1900-2001. Screening the Word*. Routledge, NY, pp. 44-58.
- HOLMES, J. (ed.) (1970): *The Nature of Translation: Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, The Hague y París: Mouton.
- HURTADO, A. (ed.) (1996): *La enseñanza de la traducción*. Castelló: Universitat Jaume I.
- (2001): *Traducción y traductología: Introducción a la Traductología*. Madrid, Cátedra.

IANGUIROV, R. (2005): *La Canonisation par l' écran: Léon Tolstoï et les débuts du cinéma russe*. Cahiers Leon Tolstoi, 16, págs. 19-30.

IVINSKAIA, O. (1991): *Rehén de la eternidad: mis años con Pasternak*. Barcelona. Grijalbo.

IZARD, N. (1992): *La traducció cinematogràfica*, Barcelona, Publicacions de la Generalitat de Catalunya.

JAKOBSON, R. (1969) "Marginal Notes on the Prose of the Poet Pasternak (1935)" en Davie, D. y Linvingstone, A. (eds.), *Pasternak Modern Judgements*, Macmillan & Co., Gran Bretaña, pp. 135-151.

---- et al.] (1970): *Teoría de la literature de los formalistas rusos*. Buenos Aires, Siglo XXI.

JAUSS, H.R. (1976): *La literatura como provocación*. Barcelona, Península.

JUEZ GÁLVEZ, F. (2006): "Rafael Cansinos Assens (1883-1964), traductor de literatura rusa" en P. Bádenas y F. Del Pino (eds.) *Frontera y comunicación cultural entre España y Rusia. Una perspectiva interdisciplinar*, págs. 277-295. Madrid, Iberoamericana, Vervuert.

KARAMITROGLOU, F. (1998): "A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe", *Translation Journal* 2(2). [en línea] <http://translationjournal.net/journal/04stndrd.htm> (Consulta: marzo 2011)

----(2000): *Towards a Methodology for the Investigation of Norms in Audiovisual Translation*. Amsterdam: Rodopi.

KARSIÁN, G. (2002): "La percepción de N.V. Gogol en España: la 'segunda vida' de sus obras en las traducciones al español", *Hermeneus* 4, pp.115-128.

KATAN, D. (1999): *Translating Culture: An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*, Manchester, St. Jerome.

KOLTSOV, M.(1963): *Diario de la Guerra de España*. París, Ruedo Ibérico.

----(2007): *La primavera española*. Madrid, Miraguano.

----(2009): *Diario de la Guerra de España*, Barcelona: Backlist.

KOWALSKY, D. (2007) "La producción comunista y la Unión Soviética", en Sánchez-Biosca, Vicente, *España en armas. El cine de la Guerra Civil Española: ciclo de cine*, Valencia, MuVIM.

----(2009): “La ofensiva cinematográfica de la URSS durante la guerra civil española.” *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen* no .61, oct./feb., pág. 52.

KRACAUER, S. (1985): *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona, Paidós.

KURZT-MUÑOZ, J.A. (1991): *El arte en Rusia. La era soviética*, Valencia, Instituto de Historia del arte Ruso y Soviético.

LAMBERT, J. (1989): “La traduction: les langues et la communication de masse – les ambiguïtés du discours international”, en *Target*, 1:2, págs.215-237.

----(1990): “Les sous-titrage et la question de traduction. Rapport sur une enquête”, en R. Arntz y G. Thome (eds.), *Übersetzungswissenschaft: Ergebnisse und Perspektiven. Festschrift für Wolfram Wilss zum 65 Geburtstag*, Tübinga, Narr, págs. 228-238.

LAMBERT, J. y DELABASTITA, D. (1996): “La traduction de textes audiovisuel: modes et enjeux culturels”, en Gambier, Y. *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d’Asq. Presses Universitaires du Septentrion, págs. 33-58.

LAMBERT, J. y TOURY, G. (eds.) (1989): “On Target Target’s” en *Target*, 1:1, págs. 3-4.

LAMBERT, J. y VAN GORP, H. (1985): “Describing Translations” en Hermans, T. (ed.), *The Manipulation of Literature*, Londres/Sidney: Croom Helm, pp. 43-52.

LAURENT, N. (2000): *L’œil du Kremlin. Cinéma et censure en URSS sous Staline*. Toulouse, Privat.

LEFEVERE, A. (1983): “Literature Comparative and Translated”. *Babel* 29:2, págs., 70-75.

----(1985): “Why Waste Our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm”, en Hermans (1985), págs. 215-243.

---(1992): *Translation/History/Culture: A Sourcebook*, Londres-Nueva York, Routledge.

LINDE, Z. y KAY, N (1999): *The Semiotics of Subtitling*. Manchester: St. Jerome Publishing.

LIVINGSTONE, A. (1978): “Pasternak’s Last Poetry,” en Erlich, V. (ed.), *Pasternak: a Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, págs. 166-175.

----(1989): *Boris Pasternak, Doctor Zhivago (Landmarks of world literature)*, Cambridge, University Press.

LÓPEZ i LLAVÍ, J.M. (supervisor) (1992): *Ponencias, Comunicaciones y Conclusiones. Congreso del cine clubs del Estado Español*. Ourense, Peymar.

LUYKEN, G. M. (1991): *Overcoming Language Barriers in Television: Dubbing and Subtitling for the European Audience*, Manchester, The European Institute for the Media.

MALLAC DE, G. (1973): “Pasternak and religión”, *Russian Review* 32, No. 4, págs. 360-375.

MARGOT, J.C. (1987): *Traducir sin traicionar: teoría de la traducción aplicada a los textos bíblicos*. Madrid: Cristiandad.

MAURANEN, A. y KUJAMÄKI, P. (eds.) (2004): *Translation Universals: Do they exist*, Amsterdam: John Benjamins B.V.

MAYORAL, R.(1999): “La traducción de referencias culturales,” *Sendeban* 10/11, págs.. 67-88.

----(2001): *Aspectos epistemológicos de la traducción*. Castellón: Universitat Jaume I.

----(2011): “La traducción de referencias culturales”. [En línea] <http://www.ugr.es/~rasensio/docs/Referenciasculturales.pdf> (Consulta enero 2010)

MENZIES, Y. (1991): “Traducción para televisión y cine”, *Sendeban* No. 2, págs. 59-62.

MOLINA, L. (2006): *El otoño del pingüino: análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*. Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I.

MONTERO, J., CABEZA, J. (eds.) (2005): *Por el precio de una entrada*, Madrid, Ediciones Rialp, S.A.

MONTERO, J., PAZ, M.A. (2002): *El cine informativo: 1895-1945: creando la realidad*. Barcelona, Ariel.

MORENO CANTERO, R. (2000): *David Lean Doctor Zhivago*, Barcelona, Buenos Aire, México, Ediciones Paidós.

MUÑOZ, DIEGO (1990): “Moscú si cree en el cine español”, *El País*, 20-11-1990. [En línea] http://el país.com/diario/1990/11/20/cultura/659055607_85025.html (Consulta enero 2012)

NEWMARK, P. (1988): *Approaches to Translation*. New York: Pergamon.

NIDA, E. (1964): *Towards a Science of Translating. With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*, Leiden, Brill.

NIDA, E. y TABER, C. (1986): *La traducción: teoría y práctica* [versión española y adaptación de A. de la Fuente Adánez].

NORD, C. (1997): *Translating as a purposely activity. Functionalist approaches explained*. Manchester: St. Jerome.

OBOLENSKAYA, Y. (1992a): “Historia de las traducciones de la literatura clásica rusa en España”. *Livius* 1, 43-56.

----(1992b) “La teoría de la traducción en Rusia: orígenes, evolución y perspectivas”, en Margit Raders y Rafael Martín-Gaitero (eds.), *IV Encuentros complutenses en torno a la traducción*, 24-29 febrero de 1992, págs. 35-48.

----(2006) *Judozhesvenii perevod y mezhkulturaia komunikatzia*, Moscú, Vishaia Shkola.

---- “Pushkin en la cultura española”. [En línea]
<http://hispanismo.cervantes.es/documentos/obol.pdf> (consulta: 20/01/2010).

PARDO BAZÁN, E. (1887): *La revolución y la novela en Rusia*, (Lecturas en el Ateneo de Madrid), Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello

PASTERNAK, B. (1958): *El Doctor Zhivago*, traducción de Fernando Gutiérrez, Barcelona, Noguer.

----(1989): *El Doctor Zhivago*, traducción de Fernando Gutiérrez, Círculo de lectores.

----(1991): *El Doctor Zhivago*, traducción de Fernando Gutiérrez, Madrid, Cátedra.

----(1997): *El Doctor Zhivago*, traducción de Fernando Gutiérrez, Madrid, Anagrama.

----(2010): *El Doctor Zhivago*, traducción de Marta Rebón, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores.

PASTERNAK, E. (2008): “Хроника прошедших лет” [En línea]
<http://magazines.russ.ru/continent/2008/12/pa12.html> (consultado el 10-06-2013).

PASTERNAK, E. y PASTERNAK E. (2001): “Perepiska Pasternaka z Feltrinelli”. *Kontinent*, 107. [En línea] <http://magazines.russ.ru/continent/2001/107/past.html> (consultado el 10-09-2012)

PELAZ, J.V. y RUEDA, J.C. (eds.) (2002): *Ver Cine. Los públicos cinematográficos en el siglo XX*, Madrid, Ediciones Rialp, S.A.

PÉREZ BOWIE, J.A. (1996) *Materiales para un sueño: en torno a la recepción del cine en España 1896-1936*. Salamanca: Librería Cervantes, DL.

PÉREZ PERUCHA, J. (1992): *Cine español: algunos jalones significativos 1896-1936*. Madrid, Films 210: Filmoteca Española.

PINYOL i TORRENTS, R. (1997): “Les traduccions de literatura russa a Catalunya fins a la guerra civil. Esbós d'una bibliografia”, en Soledad González i Francisco Lafarga (eds.), *Homenatge a Àngel Crespo*. Eumo Editorial, 247-264.

POGGIOLI, R. (1965): *The Spirit of the Letter: essays in European literature*. Harvard University Press.

POMMIER, C. (1998): *Doublage et postsynchronisation*, París, Dujarric.

PORTER-MOIX, M. (1968): *Historia del cine ruso y soviético*. Barcelona, Ediciones de Cultura Popular.

PORTNOFF, G. (1932): *La literatura rusa en España*, Nueva York, Instituto de las Españas en EEUU.

RABADÁN, R. (1991): *Equivalencia y traducción: problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. León, Universidad de León.

----(ed.)(2000): *Traducción y censura, inglés-español 1939-1985: estudio preliminar*. León: Universidad de León.

REISS, K. (1996): *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Madrid, Akal.

RODRÍGUEZ ESPINOSA, M. (2007): “Acerca de los traductores españoles del exilio republicano en la URSS: El Grupo de Moscú y la difusión de la literatura rusa en España en la segunda mitad del siglo XX”, en Juan Jesús Zaro Vera y Francisco Ruíz Noguera (eds.), *Retraducir una nueva mirada. La retraducción de textos literarios y audiovisuales*. Miguel Gómez Ediciones, Málaga, 243-259.

SAN VICENTE, R. (2010): [En línea] http://circulo.es/images/el_doctor_zhivago_tcm33-351036.pdf “Carta de Boris Pasternak a la dirección de la Unión de Escritores de la URSS.” (Consulta: marzo 2011)

SÁNCHEZ MILLÁN, A. (1991): [En línea] http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12479411922362617210435/p0000001.htm#I_1 “La vanguardia cinematográfica en el cine club español y ‘La Gaceta Literaria’.

SANTAMARÍA, L. (2001a): “Culture and Translation. The Referential and Expressive Value of Cultural References” en Agost, R. y Chaume, F. (eds.) *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la Plana: Univessitat Jaume I, págs. 159-163.

----(2001b): “Función y traducción de los referentes culturales en subtítulos” en García, L. y Pereira, Ana (eds.) *El subtítulo (inglés-español/gallego)*, Servicio de publicaciones da Universidade de Vigo, págs. 237-248.

SCHANZER, G. (1970): "Las primeras traducciones de literatura rusa en España y en América", en Carlos H. Magis et al., *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas*, México, Colegio de México, 815-822.

----(1972): *Russian Literature in the Hispanic World: A Bibliography*, Toronto, Toronto University Press.

SEBEOK, T. (ed.) (1986): *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*. Berlin, Mouton de Gruyter.

SETTON, R. (1996): "Taiwan: un paysage audiovisuel contrasté en expansion", en Y. Gambier (ed.): *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Asq. Presses Universitaires du Septentrion, págs. 73-86.

SHWARZ, B. (2003): en línea <http://translationjournal.net/journal/23subtitles.htm>

SINIAVSKI, A. (1978): "Pasternak's Poetry," en Erlich, V. (ed.), *Pasternak: a Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, págs. 9-62.

SIMEONI, D. (1998): "The Pivotal Status of the Translator's Habitus", *Target* 10(1): 1-39.

SNELL-HORNBY, M. (1987) "Translation as a cross-cultural event: Midnight's Children-Mitternachtskinder" en Gideon Toury (ed.) *Translation across cultures*, Nueva Delhi: Bahri Publications, págs. 91-101.

----(1988) *Translation Studies – An Integrated Approach*, Amsterdam: John Benjamins.

SOMERS, M. y GIBSON, G. (1994): *Reclaiming the Epistemological 'Other': Narrative and the Social Constitution of Identity*" en Craig Calhoun (Ed.), *SOCIAL THEORY AND THE POLITICS OF IDENTITY*. Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell, 37-99.

STAIGER, J. (1992): *Interpreting Films: Studies in the Historical reception of American Cinema*, New Jersey: Princeton University Press.

----(2000): *Perverse spectators: the practices of film reception*. Nueva York: New York University Press.

THION SORIANO-MOLLÁ, D. (2003): "Amistades literarias: doce cartas de Emilia Pardo Bazán a Issac Pavlovsky" en *La Tribuna-Cuadernos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, Año 1, No. 1. A Coruña, págs. 97-147.

TÓLSTOI, I. (2008): *Otmiti Roman "Dóktor Zhivago mezhdu KGB i TsRU"*. Moskvá: Vremia.

TÓLSTOI, L. (2003): *Diarios (1895-1910)*. Edición y traducción de Selma Ancira. Barcelona: El Acantilado.

TOURY, G. (1980): *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.

----(1981): “Translated Literature: System, Norm, Performance: Toward a TT-Oriented Approach to Literary Translation”, Tel Aviv: *Poetics Today* 2:4, págs. 9-27.

----(1986): “Translation: A Cultural-Semiotic Perspective”, en Seboek, T.A. (ed.), *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, Berlin: Mouton de Gruyter, 1111-24.

----(1995): *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam y Filadelfia: Benjamins.

----(2004) “Probabilistic explanations in translation studies: Welcome as they are, would they qualify as universals?” en Mauranen, A. y Kujamäki, P. (eds.) *Translation Universals: do they exist?*, Amsterdam: Benjamins, págs. 15-32.

TYMOCZKO, M. (2003): “Ideology and the Position of the Translator: In What Sense is a Translator ‘In Between’?”, en María Calzada Pérez (ed.) *Apropos of Ideology – Translation Studies on Ideology – Ideologies in Translation Studies*, Manchester: St. Jerome Publishing, págs. 181- 201.

VÁZQUEZ AYORA, G. (1977): *Introducción a la traductología: curso básico de traducción*. Washington: Georgetown University Press.

VÁZQUEZ, M. (1999): Tesis doctoral *Propaganda y Política de la Unión Soviética en la Guerra Civil Española (1996-1939)*, Dpto. de Historia de la Comunicación Social, Universidad Complutense de Madrid.

VV.AA. (1988): *El cine soviético de todos los tiempos (1924-1986)*, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana.

VENUTI, L. (1995): *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*. Londres, Routledge.

---(1998): *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. Londres, Routledge.

---(Ed.) (2000): “Translation, Community, Utopia” en *The Translation Studies Reader* págs. 468-488. Londres, Routledge.

VERMEER, H. (1983): “Translation theory and linguistics,” en P. Roinila et al. (eds.) *Häkökohtia käänämisen tutkimuksesta*. Joensuu: University, págs. 1-10.

VIDAL, M. C. A. (1998): *El futuro de la traducción. Últimas teorías, nuevas aplicaciones*. Valencia: Institució Alfons el Magnanim.

VILLACAMPA BUENO, M. (2004): “La traducción de las fórmulas de tratamiento en el doblaje y el subtítulo francés al castellano”, en Merino, R. Santamaría, J.M. y Pajares, E. (eds.): *Trasvases Culturales 4: Literatura, Cine, Traducción*, Vitoria, Euskal Herriko Unibersitatea, págs.. 283-297.

VILLORIA, J. (1999): “La novela decimonónica española por entregas en traducción”, *Livius* 14, 191-202.

VINAY, J.P. y DARBELNET, J. (1958): *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*, Paris, Didier.

VLAJOV, S. y FLORIN (1970): Влахов С. Флорин С. Непереводимое в переводе, Москва, издательство “Международные отношения”.

WILLIAMS, J. y CHESTERMAN, A. (2002): *The Map*, Manchester: St. Jerome Publishing.

WOLF, M. (2006): *Übersetzen-Translating-Traduire: Towards a Social Turn?* Münster, Hamburg, Berlin, Wien, London: LIT Verlag.Z

ZABALBEASCOA, P. (1994): “Factors in dubbing television comedy”, en *Perspectives. Studies in Translatology*, 1, págs. 89-100.

---- (1996): “Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies”, en DELABASTITA, D. (ed.): *The Translator: Studies in Intercultural Communication*, Manchester, St. Jerome, págs. 235-257.

---- (1997): “Dubbing and nonverbal dimension of translation”, en POYATOS, F. (ed.): *Nonverbal Communication and Translation*, Ámsterdam, John Benjamins, págs. 327-342.

---- (2000): “Contenidos para adultos en el género infantil: el caso del doblaje de Walt Disney”, en RUZICKA, V. et al. (eds.): *Literatura infantil y juvenil: tendencias actuales en investigación*, Vigo, Publicacións da Universidade de Vigo págs.19-30.

----(2001): “La traducción de textos audiovisuales y la investigación traductológica”, en R. Agost y F. Chaume (eds.): *La traducción en los medios audiovisuales*, Universitat Jaume I, págs. 49-55.

ZABALBEASCOA, P., SANTAMARÍA, L. y CHAUME, F. (eds.) (2005): *La traducción audiovisual: investigación, enseñanza y profesión*, Granada, Comares.

ZARO, J. (2007): “En torno al concepto de retraducción” en ZARO, V. y RUÍZ, F. (eds.), *Retraducir una nueva mirada. La retraducción de textos literarios y audiovisuales*. Miguel Gómez Ediciones, Málaga, págs. 21-34.

ZUMALDE, I. (1996): “Adaptación cinematográfica y teoría de la traducción” en *Letras de Deusto*, 26:70, págs.205-219.

APÉNDICE A:

Aproximación al trasvase de las traducciones literarias rusas en España

En la evolución de las traducciones del ruso en España se distinguen dos períodos principales. El primer período cubre la segunda mitad del siglo XIX hasta los años veinte y treinta del siglo XX. Durante este período prevalecen las traducciones indirectas del francés, alemán e inglés. Obolenskaya (1992a, 2006) califica las primeras traducciones españolas de Turguénev, Tolstói y Dostoievski de versiones libres, muy abreviadas y hasta comerciales, debido al deseo de las editoriales de sacar el mayor provecho posible. En realidad, se hacía la traducción de otra traducción, al copiar y agravar los errores cometidos anteriormente por los franceses y alemanes. En el caso, especialmente, de las traducciones provenientes del francés, se trabajaban los capítulos que más respondían al gusto fino y elegante, añadiendo detalles u omitiendo aquellos menos logrados, dando como resultado un sin número de variantes (Obolenskaya, 1992a).

El segundo período comienza a finales de los años treinta y se extiende hasta nuestros días. Durante este periodo existe una confluencia de traducciones realizadas por españoles de forma directa del ruso. A pesar de la clara distinción de estos períodos cabe destacar que aún hoy en día tanto en España como en Latinoamérica continúan editándose aquellas traducciones indirectas procedentes de las versiones francesas y alemanas.

Las traducciones directas e indirectas del ruso de los años 20-30 del siglo XX muestran el creciente interés en Europa por las literaturas de otros países posterior a la I Guerra Mundial durante la cual los pueblos habían vivido años de separación y cierre de fronteras. El conocimiento de otras lenguas acompañado de un discernimiento crítico y talento literario logra elevar el prestigio de la profesión de los traductores. Durante este período se inicia no sólo una nueva etapa en la difusión de la literatura rusa sino que se observa una asimilación crítica de los autores rusos y del papel de la literatura rusa en el desarrollo de la literatura en general. Gran parte de las traducciones del ruso eran realizadas por emigrantes, pero de esta época también datan las traducciones realizadas por Cansinos Assens (Juez 2006: 277-295).

POSTURAS POLÍTICAS

Los logros en la república de los Soviets sirvieron de referente o espejo en el cual podían reflejarse los partidarios de la izquierda española, llegando incluso a la mitificación ideológica. Se llevaron a cabo debates entre las diferentes organizaciones obreras sobre lo sucedido en Rusia, alentando las expectativas de cambio y avance social en terreno español.

Se ha podido constatar referencias a los acontecimientos revolucionarios en diferentes publicaciones como la anarquista *Tierra y libertad* en donde se apelaba a seguir el ejemplo en España, *Solidaridad Obrera* se mostró cautelosa por falta de información pero acogió con entusiasmo las gestiones hacia la paz, en tanto que *El Socialista* destacó el cambio que implicaba una nueva Rusia democrática y su salida de la guerra. Entre los medios conservadores, el periódico *ABC* criticó ampliamente la situación por considerarla un caos total.

Donde se constata de forma evidente la influencia de los acontecimientos de octubre de 1917 es en la formación del Partido Comunista de España. Su evolución histórica abarca períodos de legalidad, semilegalidad y clandestinidad, aunque supo aprovechar la prensa para promocionar una propaganda más subliminal que intelectual.

Garrido (2006) hace referencia a la experiencia vivida por el anarcosindicalista Ángel Pestaña, quien fuera testigo de los acontecimientos en Rusia. En su libro *Sesenta días en Rusia. Lo que yo ví*, el autor relata su emotivo encuentro con Kropotkin:

Mientras la compañera de Kropotkin nos preparaba sillas en un amplio mirador que servía de acceso a la vivienda, Pedro se nos acercó y abrazó estrechamente. La emoción nos invadía.

Nos hallábamos ante una de las más recias mentalidades del pensamiento europeo, y el exacto conocimiento de nuestra insignificancia nos sobrecogía como unos niños.

Kropotkin, que conocía bastante bien el movimiento anarquista y sindicalista español, solicitó que ampliáramos sus últimas noticias (...)

Pasamos todo el día en compañía de aquella familia, que sólo atenciones y miramientos tuvo para nosotros” (Op. cit:15).

Otros sindicalistas como Maurín y Leval volcaron opiniones opuestas en relación a la aceptación de la dictadura del proletariado.

El período de auge de las traducciones en Europa se ve interrumpido por la II Guerra Mundial. En España se prolongará la interrupción hasta comienzos de los años cincuenta como resultado del aislamiento al que fuera sometido el país. Se publicaban pocos libros, excepto aquellos que trataban temas ultracatólicos o políticos y las novelas de bajo valor literario y hasta corrientes. Toda publicación calificada como revolucionaria o sediciosa era prohibida y retirada de las bibliotecas. Las traducciones del ruso sufren un declive de 1948 a 1958; sin embargo, sorprende el alto porcentaje de las traducciones de Dostoievski. En 1944 de las 100 traducciones del ruso llevadas a cabo, veintidós corresponden a obras de Dostoievski. En 1951 se realizan sólo dieciocho, una de Turguéniev, una de Pushkin, una de Tólstoi y tres de Dostoievski (Obolenskaya 1992a).

Juan Eduardo Zúñiga autor de *Las inciertas pasiones de Turguéniev* (1996) y *El anillo de Pushkin* (1983) ha escrito sobre la situación de la rusística durante los años de la dictadura franquista. En su artículo *Años en solitario con la literatura rusa* (citado en Obolenskaya 2006) explica la falta de libros de literatura rusa en las bibliotecas, así como la de los textos para el aprendizaje de la lengua rusa o diccionarios. Su interés por la eslavística y la literatura rusa no disminuyó a pesar de encontrarse, según explica, en un período de la historia comparable a la persecución inquisitoria del siglo XVII. Prueba de ello fue la quema pública de libros, especialmente aquellos publicados entre 1926 y 1936, donde se condenaba al fuego a los enemigos de España. Hasta 1970 en el catálogo de la Biblioteca de Madrid no se incluían libros escritos en el alfabeto cirílico.

Al moderarse la censura en los años 50-60 aumenta la publicación de los clásicos de la literatura rusa. Los primeros españoles repatriados de la URSS se dedican a las traducciones literarias del ruso. La segunda oleada de repatriados españoles se sucede en los años 70-80, muchos de ellos se dedican a la traducción luego de haber

concluido sus estudios en la URSS. Estas traducciones revelan un mayor conocimiento de la literatura y cultura rusa, al igual que reflejan el modelo traductológico soviético.

Los últimos años del franquismo fueron testigo del aumento en las muestras de rebeldía por parte de varios segmentos sociales del país que pedían una apertura política. Tras la muerte del General Franco el 20 de noviembre de 1975 se inicia el período de transición a la democracia y el retorno de la monarquía. El período posfranquista se caracteriza por un ávido interés en todo lo extranjero que se desconocía en España debido a la fuerte censura. Se vive además un redescubrimiento en todos los ámbitos por lo que las traducciones y los traductores tienen gran demanda. Según los datos de la UNESCO, en 1981 España había publicado 3,180 traducciones literarias, esta cifra sorprende si la comparamos con las 2,896 de la URSS, 1,708 de Francia, 1,014 de Japón, 770 de Italia, 320 del Reino Unido y 311 de EEUU; lo que coloca a España en la década de los ochenta a la cabeza de los demás países sin olvidarnos de que en 1954 se habían publicado únicamente 787.

Este período de auge de las traducciones literarias es acompañado por un aumento en los estudios de traducción. Desde los años ochenta se publican monografías dedicadas a los diferentes problemas y aspectos de la traducción y crítica. Surgen los primeros centros para la capacitación de los traductores profesionales con lo cual la calidad de las traducciones mejora. Al aumentar el número de profesionales aumenta el número de traducciones de una misma obra original. Los filólogos españoles de los años ochenta atienden la necesidad de establecer nuevos criterios y una sólida base para incrementar el prestigio de la profesión.

Cabe destacar el trabajo de investigación llevado a cabo por George Szchancer (1970) quien recorrió las bibliotecas de Latinoamérica y España dando como resultado la publicación de un extenso estudio bibliográfico de las traducciones rusas existentes hasta el año 1956. En Latinoamérica la aparición de las primeras traducciones rusas, anónimas en su mayoría, coinciden con las publicadas en España en un intervalo de dos a tres años de diferencia. Szchancer sostiene que esta situación prevalece hasta los años cuarenta cuando empiezan a aparecer las primeras traducciones realizadas en el continente americano. Las obras literarias rusas se publican regularmente en

Latinoamérica a finales del siglo XIX hasta finales de los años 30 del siglo XX principalmente en las revistas modernistas.

Al disminuir el interés del público hispanoparlante por el romanticismo disminuye a su vez, tanto en España como en Latinoamérica, el interés por las obras de autores rusos. Latinoamérica mantuvo vivo este interés hasta finales del siglo probablemente debido a la aceptación que tenía la literatura decadente desde finales del siglo XIX. La literatura francesa e inglesa con su orientación hacia lo exótico (representado por los ruso) se encontraba más próxima y había cautivado a los latinoamericanos en mayor medida que la asiática que era la que había obtenido más popularidad en los países de Europa occidental.

LAS TRADUCCIONES INDIRECTAS

Emilia Pardo Bazán ha sido la pionera en los estudios rusos en los países hispanohablantes. Su libro *La revolución y la novela en Rusia*, publicado en 1887 y basado en fuentes francesas, lo dedicó a aspectos culturales, políticos y religiosos de la vida en Rusia. Incluso señala una relación etnográfica entre los primitivos habitantes de España y Rusia. En cuanto a otras similitudes en el plano social, se refiere a los logros de mujeres como Cristina Alcheuski, fundadora del instituto educativo en Jarkov y alaba los ideales de Tólstoi.

A continuación una breve aproximación a las obras de autores rusos correspondientes al período de las traducciones indirectas que se conocieron en España.

Alexandr Pushkin (1799-1837)

La divulgación de la obra de Pushkin en España en el siglo XIX es bastante posterior a su trágica muerte, acaecida en 1837.²⁸ Su fallecimiento propició un interés del público mucho antes de que aparecieran, muy tardíamente, las traducciones de sus obras en los años 70.

Entre las figuras de la época que contribuyeron a divulgar la obra de Pushkin, encontramos a Melchor de Vogué, A. Dumas, P. Merimée en Francia, y en España a J.

²⁸ Pushkin fue herido mortalmente en un duelo. Ver Bravo-Villasante (1985).

Valera, E. Castelar, E. Pardo Bazán y su propio compatriota, el ruso Iván Turguénev. Sin embargo, las traducciones lograron crear una imagen errónea del poeta, al presentarlo como un avanzado discípulo de Byron en poesía y de Walter Scott en prosa. Las imperfecciones encontradas en las traducciones de Pushkin son el resultado del desconocimiento de la lengua rusa. Las traducciones españolas eran en la mayoría de los casos, tomadas de las versiones francesas, con las transformaciones introducidas por los franceses. Obolenskaya (1992a) atribuye los primeros clichés, banalidades y otros detalles de adorno que aparecen en las traducciones de la prosa de Pushkin, a un invento francés implantado en el suelo español. Se le asemejó según las modas literarias de Scott, Dumas, Dickens, tergiversando su originalidad en la mayoría de sus obras, convirtiendo poemas en cuentos, dramas en novelas cortas, etc.

La preferencia de los editores por los cuentos de aventuras hizo que Pushkin fuera conocido principalmente como autor de libros de aventuras, incluso se le ha dado el epíteto de romántico tardío sin raíces nacionales. Emilia P. Bazán en *La revolución y la novela en Rusia* (1887) lo califica como el gran desconocido, fuera de tiempo y contexto.

Iván Turguénev (1818-1883)

La creación literaria de Iván Turguénev incluye novelas, cuentos, piezas dramáticas y poesía. El contenido y estilo de sus obras reflejan héroes románticos, líricos, que sufren, pero también reflexionan sobre la sociedad y su realidad (la vida dura de los campesinos, la decadencia de la aristocracia y los jóvenes rebeldes, que él llamó “nihilistas”).

Turguénev gozó en vida del reconocimiento de gran escritor, y fue considerado el más occidental de los clásicos rusos. Obolenskaya (1992a) anota que a finales de los años setenta del siglo XIX su éxito y popularidad en España se debió no sólo a la promoción de los críticos franceses y el libro de Emilia Pardo Bazán sino también a la novedad de los problemas y temas planteados en sus obras, que correspondían con las preocupaciones finiseculares de la sociedad española. Su estilo cautivó a la condesa Pardo Bazán (1887):

“Turguénev, artista sobre todo, sereno, al modo clásico, dueño de los secretos de la forma, delicado, refinado, exquisito, paisajista perfecto, narrador siempre interesante, razonable y templadamente liberal en sus opiniones y optimista. Turguénev, el occidental, célebre y dichoso” (Op. cit: 381).

A pesar de la belleza estilística de sus obras, se apagó el interés por Turguénev, una vez que los temas tratados perdieron actualidad y las traducciones pasaron a reflejar la forma de las novelas costumbristas o exóticas, que para el lector español eran el reflejo de cierta época ya pasada.

Lev Tolstói (1828-1910)

Al evaluar las obras de Tolstói no podemos separar al hombre religioso del artista, al cual no le debió ser fácil predicar una forma de vida que consideraba la más correcta, y a la vez ser el dueño de tierras y siervos (Tólstoi 2003). En España, puede decirse que por número de traducciones y artículos de crítica, Tolstói se convirtió en el escritor ruso más conocido.

Portnoff (1932) afirma que llega a ser tan popular en España como en Francia, con lectores tanto de la aristocracia como del pueblo. Escribe *Sebastópolis* en 1855, cuya traducción francesa es publicada en *Le Temps* gracias a los buenos oficios de Turguénev en 1876. Como puede apreciarse, el conde tenía una importante presencia en el panorama literario francés, lo que repercutió en su divulgación en España. Las traducciones españolas de la obra tolstoyana se inician a partir de 1887-1888. Schanzer (1970, 1972) reseña una traducción de *Ana Karenina* de 1888, la cual aparece firmada por E. Verneuil. Las posteriores ediciones aparecen, en la mayoría de los casos, como traducciones anónimas.

Pinyol i Torrents (1997) anota que en Cataluña, en 1892, el folletín de la *Reinaxensa*, en su colección *Novelas catalanas y extranjeras*, inicia la publicación de autores rusos, con los cuentos cortos de Tolstói en una traducción de los escritores reinaxencistas Bonaventura Bassegoda, Ernest Moliné y Sebastia Farnés. Entrado el siglo XX, la biblioteca popular de *L'Avenç* publicó los cuentos del conde Tolstói en dos volúmenes, traducidos por Joaquim Casas-Carbó, cuya traducción adquiere gran valor como fuente

para los folletines y colecciones literarias posteriores sobre la obra tolstoyana (Pinyol i Torrents, 1997).

Es oportuno considerar la valoración dada por Pinyol i Torrents (1997), en cuanto a la incorporación de autores rusos en el mercado catalán, donde al parecer se apreciaba más el valor informativo que el literario de los autores, dentro del proyecto de modernización cultural, lo que explicaría porqué se buscaban los autores menos conocidos en detrimento de otros más modernos. Obolenskaya (1992a), por su parte, apunta que la crítica, basándose principalmente en las traducciones y opinión de Melchor de Vogué, le atribuye a Tolstói un estilo inferior al de Turguénev, y pone en duda los conocimientos del conde en cuanto a composición se refiere.

Fiódor Dostoievski (1821-1881)

Porfnoff (1932) hace referencia a la crítica del siglo XIX:

“Mientras que España publica y vende en gran escala las mejores novelas de Tolstói, de Dostoievski apenas se traduce una obra de valor” (Op. cit: 40).

En 1888 se publicó *La novela del presidio*. En 1890 los cuentos *La centenaria*, *Cálculo exacto*, y *El mujik Marey* aparecieron en las páginas de *La España Moderna*. Portnoff, en su calidad de traductor de las obras de Dostoievski, directamente del ruso, vierte una opinión negativa de las traducciones finiseculares, realizadas en francés o español y añade que, además de malas, no respetaron siquiera la integridad del texto original, como fue el caso del francés Halperine-Kaminsky, quien hizo de las obras de Dostoievski lo que quiso.

Durante los años 1888-1895 las editoriales barcelonesas Maucci y Sopena participan activamente en la edición de *Los presidios de Siberia* la primera y en *El sepulcro de los vivos*, respectivamente.

Nicolái Gogol (1809-1852)

Karsián (2002) ha analizado la historia de las traducciones de las obras gogolianas al español y ha concluido que desde los años 80 del siglo XIX, cada nueva generación de traductores y críticos ofrecía a los lectores teorías e interpretaciones propias; al centrarse en uno sólo de los aspectos de la creación o de la personalidad del escritor, lo que

influyó a su vez, en la percepción de los lectores de dichas obras en cada época. Por eso, Gogol puede resultar romántico, costumbrista, naturalista, modernista, realista, humanista, filósofo, místico, etc., dependiendo de la traducción de cada época.

La interpretación de la obra creativa y de las ideas estéticas de Gogol dada por Julián Juderías, posible primer traductor de Gogol directamente del ruso en 1912, habla del género costumbrista en *Los atardeceres cerca del caserío de Dikanka*, tema muy popular entre los lectores españoles de la época (Karsián, 2002).

Piotr Kropotkin (1842-1921)

Portnoff (1932) considera que Piotr Kropotkin, otro importante autor ruso, llega a ser muy popular en la España de fines del siglo XIX. En un corto período aparecieron dos ediciones de *Campos, fábricas y talleres*: la primera traducida por A. López White y publicada por Sampere (sin fecha) y, la segunda, en 1900 traducida por Fermín Salvoechea (conocido anarquista gaditano) y publicada por *La España Moderna*. *La conquista del pan* se vende en abril de 1893 con el número 88 de la colección libros ejemplares (Asún 1991). Esta edición pudiera tratarse de una de las tres que menciona Portnoff (1932) sin especificación de fecha.

Se comprende que las obras de Kropotkin y de Bakunin, fruto de ideas anarquistas, gozaron de gran popularidad en España, donde este movimiento tuvo gran arraigo.

“El lector de Kropotkin era más bien el obrero culto de España, mientras que de Tolstoy y de Turguénev era el público general” (Portnoff 1932: 39).

Entre los años 1900-1910 se publicaron siete traducciones de Bakunin.

La región de Cataluña es donde primero se constituyeron grupos anarquistas y donde la idealidad libertaria adquirió prestigio. El nihilista y escritor ruso Isaac Pavlosky conoció en Barcelona a Narcís Oller y José Yxart durante el viaje por España en 1884-1885. Su estrecha amistad dio como resultado las traducciones *Memorias de un nihilista* de Pavlosky, (por la vía indirecta del francés al catalán), realizada por Narcís Oller en 1886 y *Bailet del pa* de Oller traducida por Pavlovsky (Thion 2003). José M. Farré realiza la traducción del capítulo dedicado a Catalunya bajo el título *Un rus a*

Catalunya (Pinyol i Torrents, 1997) del libro escrito por Pavlovsky, *Ocherki sovremenoj Ispanii* (St. Petersburgo, 1889)²⁹.

REVISTAS Y PUBLICACIONES ESPECIALIZADAS

La difusión de la literatura realista en las secciones de las revistas decimonónicas ayudó a aumentar el número de lectores con la finalidad de informar y educar al público; aunque los avances de las artes gráficas llegaron a España tardíamente, entre 1890 y 1915. La primera máquina rotativa se instaló en 1890 y la linotipia, creada en 1884, llegó en 1905. Los escritores aprovecharon la oportunidad que brindaba este medio para distribuir sus obras, aunque el número de lectores era reducido debido al carácter elitista de los escritos.

El alto índice de analfabetismo fue un obstáculo para el aumento en el número de lectores españoles. En 1860, en España había oficialmente 3.129.992 españoles que sabían leer y escribir, casi el 20% de la población total. Aunque diez años más tarde la cifra se había multiplicado por más de 3 veces hasta alcanzar 9.904.859, los analfabetos seguían constituyendo una masa importante, aproximadamente 12.000.000. Pese al avance, España estaba lejos de alcanzar los porcentajes de otros países europeos. Hacia 1880, España contaba con el 25% de la población alfabetizada mientras Bélgica mostraba un 56,7%, Austria 49,4% e Italia 30,7% (Botrel 1993).

Villoria (1999) señala que el público leía por entretenimiento, para satisfacer sus necesidades profesionales o sencillamente, para instruirse. Con el aumento en la demanda de lecturas, la novela por entregas llegó a convertirse en un medio económico de publicación, que alcanzaba un gran número de personas. Aunque la selección de títulos no era rigurosa, sí se cuidaba de concentrar una gran variedad de temas y autores, desde escritores secundarios hasta los grandes de la novela decimonónica.

Los procesos de cambios y de gustos en el público lector español los evidencian las numerosas revistas de la España finisecular. Las revistas incluían secciones como la de “libros recibidos”, donde se hacían recomendaciones de una gran variedad de lecturas políticas, científicas, históricas o artísticas. Conjuntamente con las revistas

²⁹ *Remembranzas de la España moderna*

fueron las editoriales de la última década del XIX las que contribuyeron a la divulgación de los grandes temas o preocupaciones finiseculares, así como de la cultura europea. Gracias a las mismas, el público pudo conocer las traducciones de obras de muy diversa índole.

Barcelona, por ejemplo, vivió un auge editorial y lanzó colecciones como la “Diamante” y preparó bibliotecas como la de “Grandes Novelas”. Maucci a su vez se ocupó de ofrecer un libro más barato. Estos esfuerzos conllevaron a la especialización de las editoriales. Este empeño de las editoriales dio como resultado la publicación de colecciones y bibliotecas que por un lado ayudaban a disminuir los costes y por otro a difundir libros de autores tanto europeos como españoles. Entre las ediciones llamadas bibliotecas podemos mencionar: la de Autores Españoles, La Clásica, La Universal, la Biblioteca de Filosofía y Sociología, la Primera Biblioteca Española de Filosofía, y la Biblioteca de Jurisprudencia, Filosofía e Historia de *La España Moderna*.

En su extenso análisis de las revistas y editoriales decimonónicas, Asún (1991) apunta a *La España Moderna* como la editorial con el mayor catálogo; las obras editadas eran traducciones acompañadas de prólogos y notas orientadoras de autores fundamentales de casi todas las ramas del pensamiento: Nietzsche, Schopenhauer, Ruskin, Amiel, Taine, Spencer, Tarde Somart, Wundt, Kropotkin, Carlyle, Emerson, Tolstói, entre otros.

La editorial de *La España Moderna* nació paralelamente a la revista del mismo nombre y financiada por Lázaro Galdiano, quien arriesgaría desde 1889 un enorme capital pese a ser pronto consciente del depauperado mundo cultural que le rodeaba. Su principal objetivo fue siempre el de difundir el movimiento intelectual de Europa, intentando comprar, al precio que fuera, los derechos de traducción en exclusiva de los autores más destacados en Europa a fin de que prestigiaran su casa y su mismo apellido. No escatimó ventajosas ofertas. El precio fue excepcional en su tiempo: la media de una peseta por página y la cantidad ascendía según la consideración del traductor (Asún 1991)

Dentro de la evolución de *La España Moderna*, se pueden apreciar dos etapas en la edición de las traducciones: la primera, que va desde 1890 hasta 1894 y la segunda de

1897 a la desaparición de la revista en 1915. El predominio en la primera etapa fue para la literatura francesa y rusa, en gran medida por recomendación de doña Emilia Pardo Bazán. En dicha selección no se aprecia la voluntad de defender una escuela sobre otra, sino más bien el dar a conocer a los lectores españoles obras que aún no habían sido traducidas en España. A esta primera etapa pertenece Dostoievski con su cuento *La Centenaria*. Sin embargo, es pronto sustituido por los relatos y novelas de Tolstói y Turguénev, autores más caracterizados como novelistas que Dostoievski a quien se le consideraba más como psicólogo. *La Sonata de Kreutzer* de Tolstói aparece por primera vez en diciembre de 1890 y a su vez inaugura la colección de libros escogidos. Turguénev figura por vez primera en 1891. Entre la revista y la editorial se publican un total de 23 novelas de Tolstói y 12 títulos de Turguénev.

Tras concentrarse en la traducción de autores franceses y rusos, durante la segunda etapa de su historia, la publicación cambia de criterio y busca lo más representativo de los diferentes países, tomando como parámetro autores ganadores del premio Nóbel de literatura. Además, se editan los títulos que hasta 1915 habían sido incluidos en la revista y tenían pagados los derechos de edición en España. Como resultado surge una colección muy heterogénea denominada “Grandes Autores Contemporáneos”.

El hecho de que un variado número de revistas literarias circularan en aquella época me permite valorar quizá no tanto los libros que se leían —porque el posible comprador de los mismos no siempre podía adquirirlos debido principalmente a problemas económicos— sino los libros que se encontraban en el mercado. La mayor parte de estas revistas (*La España Moderna*, *Germinal*, *Revista Nueva*) contenían una sección dedicada a reseñar libros de todo género y una lectura rápida de la sección permitía conocer las novedades que se editaban de tiempo en tiempo de acuerdo a los gustos del público. El hecho de que un libro fuera reseñado ya es indicativo del interés que el tema o género pudo haber despertado en el público lector o al menos en el reseñador. Cabe observar que más significativo aún era el hecho de que la reseña de un libro pudiese aparecer en más de una revista al mismo tiempo. Evidentemente, el reseñador se convirtió en persona de cierta influencia, cuya opinión era respetada sobre todo en el caso de reseñas extensas y firmadas por personas versadas en la materia.

Se fueron formando mitos alrededor de nombres como Tolstói, con su libro *Mi religión* (1884), conocido muy extensamente por los lectores españoles. Además *¿Qué es el arte?* (1898) fue muy pronto traducido: llegó a España en 1902, a través de las páginas de *La Revista Blanca*, y después fue publicado por Maucci. El género novelesco es el máximo exponente de la producción editorial, debido a las preferencias del público en general en comparación con la traducción de poesía o teatro, dirigida principalmente a círculos más pequeños o especializados.

Garrido (2004) se aproxima a la historiografía sobre la ex-URSS aparecida en publicaciones periódicas españolas en años recientes. Así encontramos que predominan los artículos que giran en torno al monográfico dedicado al exilio en un 1,64% entre 1991 y el 2005. Los números de la revista *Debats* correspondientes a 1990 y 1992 estaban dedicados a la historia rusa, en especial el número 85 del 2004 donde se caracterizaba la situación actual rusa. La revista especializada *Política Exterior* dedica un 10,16% de sus artículos a las relaciones internacionales con Rusia entre 1987 y el 2005. Además de centrarse en los temas relacionados con los cambios acaecidos con motivo de la disolución de Rusia en 1991. El debate político tiene su representación en *Utopías* con artículos sobre la utilidad del marxismo en la actualidad, así como el significado de la perestroika para los partidos comunistas.

TRADUCCIONES DIRECTAS DEL RUSO

Rodríguez (2007) caracteriza a uno de los grupos de exiliados en la URSS como reducido (entre 2.000 y 3.000 comparado con los 21.000 en México), selecto por su exclusiva afiliación a la militancia comunista y bajo un férreo control ideológico una vez establecidos en aquel país. Estruch (1982) apunta a la llegada de otro grupo en 1937 cuyo número era de aproximadamente unos 3.000 niños españoles acompañados de 122 maestros, maestras y auxiliares y 150 alumnos que seguirían cursos de aviación. Otros grupos de españoles incluían a marinos de barcos que con la llegada del fin de la guerra se vieron obligados a quedarse en Odessa; los funcionarios del Banco de España que habían acompañado las remesas de oro enviadas en 1936; los prisioneros de la División Azul capturados por el Ejército soviético y finalmente, los obreros españoles deportados

por los nazis de Francia a Alemania o capturados por los alemanes y enviados a campos de concentración y liberados por los rusos.

Nos remitiremos únicamente al colectivo de traductores denominados el Grupo de Moscú, cuya labor se concentró en la divulgación de la cultura española en la Unión Soviética y la rusa y soviética en España. Sus traducciones y ediciones constituyen colecciones que aún hoy se publican. Los traductores en la URSS gozaban de prestigio y colaboraban directamente en emisoras como Radio Moscú, posteriormente Radio España Independiente (la emisora clandestina del PCE), en las agencias de prensa Soviet Union Press, de la Internacional Comunista y Sovinformburó, vinculada a la Agencia Telegráfica de la Unión Soviética, TASS. También fueron empleados en publicaciones periódicas como *Tiempos Nuevos*, la revista del Comité Central de los Sindicatos Soviéticos, *Novedades de Moscú*, cuya versión española se inicia en 1952, revistas mensuales como *Literatura Internacional*³⁰ y *La URSS en Construcción*. Las versiones españolas de textos técnicos y ciencia ficción de la editorial MIR, así como de literatura y propaganda soviética de la Editorial Progreso, y de obras literarias de la Editorial Ráduga fueron encargadas a los traductores del Grupo de Moscú.

Cabe destacar la contribución de Luis Galán Jiménez (1916-1995), quien realiza adaptaciones radiofónicas de las obras de Steinbeck, Remarque, Fúrmanov, Fadéyev y Tólstoi y traducciones de las novelas de Nekrásov y Shólojov. Arnaldo Azzati Cutanga (1913-1986) en colaboración con Alejandro Kúper (1911-1976) traducen las obras completas de Marx, Lenin y Stalin.

Las exigencias a los traductores eran específicas, debían demostrar gran versatilidad ya que los encargos eran heterogéneos desde textos literarios, científicos, políticos, legales hasta altamente técnicos como fue el caso de las traducciones para los servicios secretos o el ministerio de Defensa. Todo esto sin contar con manuales de consulta, diccionarios monolingües o bilingües, artículos de revistas o de prensa actualizados. Se tomaron además medidas de seguridad para no divulgar los autores de las traducciones, al temerse que la información llegara al conocimiento del gobierno

³⁰ Revista del órgano oficial de la Unión de Escritores de la ex-URSS en la que se traducen autores como Pushkin, Nekrásov, Lermontov, Blok, Maiakovski, etc. Ver Alted (2000); Aznar Soler (1999) se refiere a este colectivo como la escuela soviética de traducción amena del ruso al español.

franquista, el cual pudiera tomar represalias contra los familiares en España. Las agencias de prensa y editoriales soviéticas contaban con secciones españolas para la verificación de la calidad de las traducciones. Su función consistía en comprobar que no se alterara el original y verificar la corrección del estilo.

Con la muerte de Stalin, acontecida en la primavera de 1953, se replantea el retorno de los exiliados españoles a España. Gracias al acuerdo³¹ entre Cruz Roja y el régimen franquista un primer grupo llega a España a finales de 1956.

La primera impresión de los traductores del Grupo de Moscú al tocar suelo español fue la de que el trabajo de traductor no tenía el prestigio social, económico o político que gozaba en la URSS y que las editoriales se regían por la oferta y demanda del mercado. Las obras de los novelistas rusos del siglo XIX se seguían reeditando en las versiones a partir del francés y las realizadas por los rusos blancos que llegaron a España a principios de los años 20. La literatura soviética había estado accesible hasta 1936 y posteriormente retirada por razones obvias.

Los esfuerzos de personas como Arturo del Hoyo y Augusto Vidal Roget, estrechamente vinculados a la industria editorial como creadores de colecciones y catálogos literarios, benefician a los retornados. Sus encomiendas incluyen el prólogo y la traducción del *Teatro escogido* de Ostrovski, las *Obras escogidas* de Korolenko (1959) las *Novelas completas de Chéjov* (1964) y las *Obras escogidas* de Pushkin (1967). En ocasiones las traducciones eran el resultado de la colaboración de varios miembros del Grupo de Moscú, como fuera el caso de las *Obras completas* de Dostoievski. También se dio el caso de que por mediación de los contactos aún en Moscú se traducen obras de la Academia de Ciencias de la URSS o el *Diccionario soviético de filosofía* (1965) para la editorial uruguaya Pueblos Unidos (Rodríguez 2007).

Un segundo grupo de exiliados españoles retorna a España a partir de los años sesenta. Los soviéticos se negaban a dejar salir a miembros del Grupo de Moscú que se habían dedicado principalmente a la traducción de textos técnicos de la industria pesada,

³¹Ver Andrés Fierro (2000).

armamentística y aeroespacial. A su llegada a España se dedican a la traducción de manuales de física y obras de ciencia ficción. Otros se incorporan a proyectos ya iniciados como la traducción de *Agosto de 1914* de Solzhenitsin (1971). Se mantienen los lazos con la Editorial Progreso y Ediciones Pueblos Unidos por lo que continúan recibiendo encargos desde Moscú.

Cabe destacar el apoyo de las editoriales Aguilar y Planeta, las cuales apostaron por la inclusión en su catálogo de un variado número de obras literarias rusas y soviéticas. La editorial Aguilar en 1950 nombra como asesor literario a Arturo del Hoyo, quien desde su puesto recupera autores prohibidos por la dictadura como Lorca, Hernández y Aub y realiza encargos a los traductores retornados de la URSS. La editorial Planeta solicita a Augusto Vidal que reemplace al entonces director de la colección “Maestros Rusos”, quien era un antiguo ruso blanco. Entonces, Vidal conjuntamente con José María Valverde incluye en la colección a autores soviéticos hasta entonces prohibidos.

Vidal por iniciativa propia a finales de los años sesenta funda la agencia literaria AFZ, la cual sirve de enlace con las editoriales barcelonesas. A mediados de los años 70, esta agencia pide autorización a la traductora Isabel Vicente Esteban para que su traducción *Yamilá* de Aitmatova se publicara en España. Su trabajo *Cuentos populares rusos* compilados por Alexander N. Afanásiev fue galardonado en 1985 con el Premio Nacional de Traducción. Además, fue elegida Vicepresidenta de APETI entre 1984 y 1987. En 1987 la Sociedad Nacional de la ex-URSS para la defensa de los derechos de autor (VAAP) la nombra su agente en España con el principal objetivo de promover y darle difusión a la literatura soviética.

Debido a la incertidumbre profesional en la que se vieron muchos de los miembros del Grupo de Moscú se vuelcan a realizar trabajos según las necesidades del mercado, por ejemplo, free-lance para organizaciones internacionales con sede en Ginebra o se incorporan a un variado número de proyectos o redacciones. Su contribución no se limitó al campo de la traducción de textos literarios, complejos textos técnicos o políticos sino también a la edición de ensayos como *Dostoievski. Vida y obra* (1969) de Augusto Vidal y *Literatura rusa moderna* (1971) de Luis Abollado (Rodríguez 2007).

APÉNDICE B:

¿Ayuda la traducción en la supervivencia del texto original?

Hoy se dice que la mundialización ha promovido como nunca antes la comunicación internacional y que la traducción misma, como facilitadora de esta intercomunicación, se ha difundido enormemente. Sin embargo, la diseminación de la información con medios ultramodernos no ha logrado que la visión actual del público no especializado y en ocasiones lamentablemente la del especializado cambie hacia la actividad traductológica. En la presente reflexión se resalta el importante papel que juega la traducción en la interpretación y supervivencia del texto original.

Los lectores están acostumbrados a las versiones fluidas, donde el texto traducido se lee como si hubiese estado escrito originalmente en la lengua a la que se vierte por un traductor invisible. Bajo esta premisa se evalúa una buena o mala traducción con lo cual se extiende la idea de que la traducción es una actividad secundaria y por consiguiente, el texto traducido sólo la imitación de una obra única y genial. Esta jerarquía del original sobre la traducción nos conduce a la frenética obsesión con la fidelidad y la búsqueda de la equivalencia.

Una obsesión es el apoderamiento del espíritu por una idea o preocupación persistente. ¿Y qué es la fidelidad, o su compañera la equivalencia? No basta con copiar lo que explica el diccionario, principalmente cuando especialistas y teóricos de la traducción no han podido ponerse de acuerdo aún. Cabe destacar el enfoque dado por Walter Benjamin, quien enfoca la traducción como esencia de la lengua misma.

El autor de “La tarea del traductor” nos aproxima a la lengua, poniendo de manifiesto el papel que juega el traductor, diferenciándolo del mero copista o persona necesitada de talento poético y quien gracias a su interpretación puede desvelar lo que hay de misterio en la lengua.

En “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres”, Benjamin (1971) expone su visión de la lengua y su tarea comunicadora, tomando como base los pasajes bíblicos de la creación, la caída y Babel.

La primera parte del artículo explica la diferencia entre el lenguaje de los humanos y el de las cosas y pregunta

“¿Qué comunica la lengua?”

Respuesta: cada lengua se comunica a sí misma” (Ibid:147).

Por lo que sencillamente hay que ver en la lengua su comunicabilidad. Dicha comunicabilidad en el lenguaje humano, según Benjamin se encuentra en la capacidad del hombre de nombrar.

“...sólo en Dios, sólo en él el nombre, por ser íntimamente idéntico al verbo creador, es el puro medio puro del conocimiento. Es decir que Dios ha hecho las cosas cognoscibles en sus nombres. Pero el hombre las nombra a medida del conocimiento” (Ibid:155).

Precisamente el nombrar es traducir. Además, el nombre es lo que establece una relación con el lenguaje puro o de la verdad. Después de la caída del paraíso, el lenguaje puro se convierte en charla, es decir, el hombre se separa del lenguaje puro (el conocimiento), convirtiéndose la lengua en un medio de comunicación y se introduce el juicio sobre el bien y el mal. De aquí en adelante el hombre buscará reconstruir esa esencia del lenguaje puro.

En cuanto al mito de Babel, es apropiado remitirnos a Derrida (1987), cuya interpretación en “Des Tours de Babel” ayuda a comprender a Benjamin. El filósofo francés habla del castigo enviado por Dios en forma de la confusión de las lenguas para evitar la construcción de la Torre. Como el título de su obra en francés, el autor nos lleva por un *de tour* (desvío) y nos señala cómo la lucha por el nombre Babel/Confusión resulta en la necesidad e imposibilidad de la traducción. Pero más importante resulta asociar el ejemplo de la vasija rota de Benjamin con los ladrillos que caen de la torre. En ambos casos se refieren a fragmentos que pudieran reconstruirse como los fragmentos que contienen todas las lenguas por separado y obtener ese lenguaje puro al que se refiere Benjamin.

Hagamos un alto y analicemos ¿qué es lo que debemos lograr con la traducción? Benjamin nos invita a buscar dentro del texto original ese llamamiento a su traducción (su supervivencia), pero entendido como evolución y renovación, similar a la que sucede en los seres vivos.

“Las traducciones que son algo más que comunicaciones surgen cuando una obra sobrevive y alcanza la época de su fama. Por consiguiente, las traducciones no son las que prestan un servicio a la obra, sino que más bien

deben a la obra su existencia. La vida del original alcanza en ellas su expansión póstuma más vasta y siempre renovada” (Ibid:130)

Ciertamente hay que olvidarse de las copias y darse cuenta que la aportación positiva de nuestro trabajo es la extensión de la vida del original con multiplicidad de lecturas o interpretaciones y por ende traducciones diferentes que logran potenciar el significado del texto original. Un texto original que opera como una cadena de significaciones.

“...ningún poema está dedicado al lector, ningún cuadro a quien lo contempla, ni sinfonía alguna a quienes la escuchan” (Ibid: 127).

La tarea del traductor no es sólo servir de intermediario entre culturas diferentes, sino servir de punto de reflexión y acercamiento a lo que la lengua oculta o lo que es inaprensible en ésta. Benjamin advierte que no se trata de realizar traducciones teniendo en mente un receptor ideal, por lo tanto no debe buscarse la re-expresión de la información de una lengua a otra, porque lo único que resulta de esto es

“la transmisión inexacta de un contenido no esencial” (Ibid:128).

Al analizar el texto no debemos apoyarnos únicamente en el significado como algo intrínseco de la lengua, sin incluir los factores externos, porque caeríamos en suposiciones tales como que la intención del autor original y la función del texto se logran transferir totalmente en la traducción. El significado aislado de las palabras, como se plasma en el diccionario, parece tomar vida propia al encontrarse esas mismas palabras en un contexto determinado. Lo que si puede lograr el traductor con su interpretación es

“captar ese significado que es tan fugaz como el punto en que la tangente toca el círculo antes de continuar su trayectoria infinita” (Ibid: 141).

El traductor como acto de amor al lenguaje puro debe emancipar el sentido, siendo primordial entender que no hay univocidad en el texto sino que existe una relación íntima entre las lenguas que se necesitan unas y otras para complementarse.

Benjamin también nos habla de otra relación recurriendo a la metáfora de la fruta y su corteza, comparándola con la unidad que existe entre el autor y la palabra, así como el contenido y la esencia del lenguaje en el original.

Mientras que en el caso del traductor se trata de una relación donde un manto soberano, en oposición al ejemplo natural de la fruta, cubre o envuelve ese núcleo esencial. Esta diferencia es clave para ver la imposibilidad de una nueva traducción de la traducción, ya que el traductor transfiere a un nivel lingüístico más definitivo. En cuanto al texto original nos dice que no se encuentra cerrado a traducciones posteriores, porque si así fuese dicho texto no pudiera sobrevivir al momento de su creación.

La visión de Benjamin sobre la traducción puede interpretarse como la forma que expresa una esencia y no como la copia que comunica información a un receptor ideal ni tampoco como el cierre del sentido. Su visión nos ayuda a darle la vuelta al concepto tradicional de la fidelidad.

Debemos distinguir entre lo entendido y el modo de entender. El ejemplo de Benjamin del *brot* y *pain* es muy pertinente. En su forma básica, lo entendido es el pan, pero la manera de entender es muy diferente para un alemán, quien quizás piensa en un trozo de pan negro, mientras que el francés piensa en una baguette.

De lo anterior podemos pensar que el traductor al enfrentarse al texto deberá sacudir su propia lengua y permitir que la manera de entender del original se transfiera al texto meta. Como bien afirma Benjamin, la traducción es transparente sin cubrir el original y refleja el lenguaje puro con su mediación.

Pensadores como Benjamin (1971) y Derrida (1987) nos animan a adoptar una visión crítica del texto, su autor y contenido, concentrándonos en la lectura entre líneas. El dejar atrás el concepto de la traducción como un simple intercambio de signos nos encaminará hacia una experimentación de la realidad en la cual se toma el significado no como existente en el vacío sino en el diálogo compartido.

La traducción vista como hacedora y complemento del original permite que el texto original sobreviva. El texto original como ente inacabado y necesitado de la traducción se asemeja a una válvula liberadora del original. Desde este enfoque se puede hablar de una relación horizontal entre original y traducción, porque uno se debe al otro. Tanto es así que la traducción se convierte en el original en la cultura meta.

APÉNDICE C:

¿Puede la traducción substituir al texto original?

A continuación me propongo reflexionar sobre un fragmento de la clase magistral dada por Theo Hermans titulada *Self-reference*, en la UPF en noviembre de 2003. De qué manera puede declararse una traducción como equivalente de un texto original.

El 21 de septiembre de 1823, Joseph Smith, un trabajador agrícola en el Estado de Nueva York recibe la visita del ángel Moroni, quien le dice que desentierre unas placas de oro, las cuales son un complemento, hasta ese momento desconocido, de la Biblia (algo parecido a un tercer testamento).

En 1827 y siguiendo las instrucciones del ángel, Joseph Smith desentierra las placas de oro que muestran una escritura en relieve parecida al hebreo y a los jeroglíficos egipcios. Junto con las placas, se encontraban dos piedras, las cuales había preparado Dios para traducir el escrito. Smith se coloca las piedras como gafas y logra así leer y traducir al inglés.

En junio de 1829, los más fieles, congregados en torno a Smith, recibieron la visita de Moroni. Durante la visita escucharon una voz del cielo que les aseguraba que el libro era real y que la traducción era exacta. Luego el ángel se lleva las placas de la traducción para nunca más ser encontradas. Unas 500 copias de la traducción se imprimieron en Palmira, NY en marzo de 1830. Este documento conjuntamente con la Biblia son centrales para la que se conoce como la Iglesia Mormona (the Church of Jesus Christ of Latter-Day Saints).

The Book of Mormon nos hace pensar que la traducción y el original son completamente equivalentes, ya que el traductor y el autor original hablan con la misma voz e intención, logrando que no exista ningún tipo de diferencia interpretativa entre ambos textos. Desde el punto de vista traductológico, la declaración divina en inglés es fundamental porque permite a la traducción reemplazar el original.

Este ejemplo puede compararse con la leyenda del Septuaginto. En ambos casos se acepta la relación entre la traducción y el texto original en un plano horizontal por una declaración externa al texto. Evidentemente, el que el original *The Book of Mormon* haya desaparecido, refuerza el valor de la traducción porque sin éste no hay comparación posible. Lo importante que debemos señalar es que por medio de un enunciado *performativo externo* (Hermans 1996: 8-10) se declara la equivalencia del texto. En el caso del Septuaginto, las diferencias entre el original hebreo y la traducción en griego se explicaron como la decisión de Dios de decir algunas cosas en una u otra lengua. Cuando una traducción es declarada equivalente a su original, en realidad se realiza un acto de autenticación y el texto traducido deja de serlo para actuar como el original en la lengua meta.

En la actualidad podemos encontrar una situación similar en los organismos internacionales como la ONU y la UE al referirnos a los tratados, declarados auténticos en todas las lenguas en que han sido escritos, aunque en la mayoría de los casos se trata de diferentes traducciones a partir de un original. En realidad se trata de una traducción final a la que se le atribuye un valor equitativo, anulando el original. Cabe destacar que se logra la ilusión de equivalencia y correspondencia total.

El día a día de los traductores fuera de estos organismos es muy diferente. Los textos traducidos no son declarados finales. De esto se deduce que no pueden ser equivalentes a los textos originales. La norma exige al traductor su fidelidad, es decir reproducir el texto original sin añadir, eliminar o tergiversar su contenido y especialmente sin que se note su presencia. Esto último asegura la ilusión de equivalencia porque se elimina la subjetividad en la traducción. En la actualidad la ley sobre el derecho de autor es el instrumento utilizado para limitar la multiplicidad de interpretaciones del original. Con esta ley se impide la publicación de nuevas traducciones y se autentican las existentes aunque en menor grado que en el caso de los tratados en las organizaciones internacionales.

¿Es realmente posible lograr total objetividad al momento de traducir? Sabemos muy bien que el traductor interpreta el texto original cuando lo lee y vierte toda su subjetividad en la traducción. Aquí entran en juego su punto de vista y selección de formas de expresión personales. Gracias a las múltiples interpretaciones que puede tener un texto en diferentes épocas puede existir un igual número de traducciones hasta el

infinito. El traductor se encuentra en la frontera que divide dos culturas. En ocasiones se le llama traidor, dependiendo de cuál de estas culturas considere haber sido engañada.

Debemos encaminar nuestras fuerzas para destronar la creencia de que el contenido y el significado son accesibles sencillamente si encontramos o fabricamos la tecnología que convierta la interpretación en la llegada al sentido único, verdadero y universal. Sabemos que la traducción es un proceso que implica la búsqueda de similitudes entre las lenguas y culturas, pero se enfrenta constantemente a las diferencias. Su objetivo debiera ser el *locus* donde culturas diferentes se manifiestan, donde el lector pueda ver la cultura del otro. Como traductores podríamos alejarnos de esa subordinación con respecto al original o sentimiento de deuda con el receptor hasta abrir esa válvula liberadora de la lengua y sacudirnos las limitaciones de nuestra propia lengua.

LISTA DE CUADROS

Cuadro No. 1	35
Cuadro No. 2	49
Cuadro No. 3	155
Cuadro No. 4.....	156-157
Cuadro No. 5.....	158-159
Cuadro No. 6.....	160
Cuadro No. 7.....	162-166
Cuadro No. 8.....	168
Cuadro No. 9.	171
Cuadro No. 10.	204-207
Cuadro No. 11.....	208

Filmes:

<i>Los cosacos del Don</i> (1907)	55
<i>Resurrección</i> (1909)	59
<i>Katiuska</i> (1914)	59
<i>La sonata de Kreutzer</i> (1915)	59
<i>Ana Karenina</i> (1915, 1917 y 1918)	59
<i>El cadáver vivo</i> (1913, 1916, 1918 y 1919)	59
<i>Las ruinas del imperio (Oblomok Imperii)</i> (1923)	100

<i>Las extraordinarias aventuras de Mr. West en el país de los Bolcheviques</i> (1924)	99
<i>La Huelga</i> (<i>Stachka</i>) (1924)	100
<i>Cine ojo</i> (<i>Kinoglaz</i>) (1924)	100
<i>El sastre de Torjok</i> (<i>Zalroishik iz Torzhka</i>) (1925)	99
<i>El acorazado Potemkin</i> (1925)	73
<i>El proceso de los tres millones</i> (<i>Protsess o trioj millionaj</i>) (1926)	99
<i>La Madre</i> (1926)	51
<i>El abrigo</i> (<i>Shiniel</i>) (1926)	99
<i>La muchacha de la caja de cartón</i> (<i>Dievushka s korobkoi</i>) (1927)	99
<i>La caída de los Romanov</i> (1927)	55
<i>El fin de San Petersburgo</i> (1927)	55
<i>Octubre</i> (1928)	100
<i>El undécimo año</i> (1928)	55
<i>Tempestad en Asia</i> (1928)	97
<i>Lo viejo y lo nuevo</i> (<i>Staroie y Novoie</i>) (1929)	100
<i>La nueva Babilonia</i> (<i>Novi Vavilon</i>) (1929)	99
<i>La fiesta de San Ioirguen</i> (<i>Prazdnik sviatogo Iorguena</i>) (1930)	100
<i>Tiji Don/El Don apacible</i> (1931)	64
<i>Suburbios</i> (<i>Okraina</i>) (1933)	100
<i>Alma de centauro</i> (1933)	78
<i>Hombres del mañana</i> (1934)	78
<i>Chapaiev, el guerrillero rojo</i> (1934)	100
<i>La juventud de Máximo</i> (<i>Yunost Maksima</i>) (1934)	99
<i>La felicidad</i> (1934)	99
<i>La noche de San Petersburgo</i> (<i>Peterburgskaia</i>) (1934)	100
<i>El prado de Bezhin</i> (<i>Biezhin lug</i>) (1935)	100
<i>Los marinos de Kronstadt</i> (1936)	81
<i>El circo</i> (<i>Tsirk</i>) (1936)	100
<i>¡Pasaremos!</i> (1936)	78
<i>Estampas Guerreras</i> (1936)	85
<i>Los trece</i> (<i>Trinadsat</i>) (1936)	100

<i>Fortificadores de Madrid</i> (1937)	85
<i>Pedro el Grande</i> (1937)	100
<i>La última noche</i> (1937)	100
<i>Aurora de Esperanza</i> (1937)	85
<i>Una vela en el horizonte (Belietet parus odinoki)</i> (1937)	100
<i>¡Así venceremos!</i> (1937)	85
<i>Barrios Bajos</i> (1937)	85
<i>¡Nosotros somos así!</i> (1937)	85
<i>¡No quiero! ¡No quiero!</i> (1937)	85
<i>Miembro del gobierno (Chlien Pravitielstva)</i> (1937)	100
<i>El regreso de Máximo (Vozvarschenie Maksima)</i> (1937)	100
<i>La Barriada de Vuiborg (Viborgskaia storona)</i> (1938)	100
<i>Volga</i> (1938)	100
<i>Nuestro culpable</i> (1938)	85
<i>Paquete, el fotógrafo público número uno</i> (1938)	85
<i>La infancia de Gorki (Dietstvo Gorkogo)</i> (1938)	100
<i>Una historia musical (Muzikalnaia Historia)</i> (1940)	100
<i>Iván el Terrible</i> (1946)	60
<i>Kak zakalialas stal/Como se forjó el acero</i> (1942)	64
<i>La caída de Berlín</i> (1949)	60
<i>Juventud triunfante</i>	78
<i>Amor y odio</i>	78
<i>Sorok pervi/El cuarenta y uno</i> (1956)	64
<i>La infancia de Iván (Ivanovo detstvo)</i> (1961-62)	98
<i>Hamlet (Gamlet)</i> (1963-64)	98
<i>El primer maestro (Pervyj uchitel)</i> (1965)	98
<i>El fascismo ordinario (Obyknovenny fashizm)</i> (1965)	98
<i>Andrei Rublev</i> (1966)	99
<i>El Rey Lear</i> (1969)	99
<i>Solaris</i> (1971)	99
<i>Tú y yo (Ty i ya)</i> (1971)	100
<i>El Sauquillo rojo (Kalina Krasnaia)</i> (1974)	100

<i>Feroz (Liuti) (1974)</i>	100
<i>Los gitanos van al cielo (Tabor ujodit v nebo) (1976)</i>	98
La ascensión (Voskhozhdenie, 1977)	100
<i>Pseudónimo Lukacs (1978)</i>	98
<i>Una mujer rara (Stranaia Tchenshina) (1980)</i>	100
<i>Moscú no cree en lágrimas (1985)</i>	98
<i>El barbero de Siberia (1999)</i>	65
<i>Urga/Close to Eden (1991)</i>	65
<i>Cartas de un hombre muerto (1986)</i>	65
<i>La pequeña Vera (1988)</i>	65
Producciones de Hollywood:	
<i>Honrarás a tu madre (1931)</i>	93
<i>La rosa del rancho (1936)</i>	93
<i>Tiempos modernos (1936)</i>	94
Documentales:	
<i>Madrid se defiende (1936)</i>	74
<i>Estamos con vosotros (1936)</i>	75
<i>Madrid en llamas (1937)</i>	74
<i>Ispaniia (1937)</i>	74
<i>Salud España.</i>	75
<i>En ayuda de los niños y mujeres de la heroica España (1936)</i>	75
<i>In Defence of Madrid (1936)</i>	75
<i>Nuevos Amigos (1937)</i>	75
<i>Niños españoles en la URSS (1937)</i>	75
<i>Niños españoles festejan alegremente el XXI aniversario de la Revolución de Octubre (1938)</i>	75
<i>Grenada, Grenada Moiá (1967)</i>	75
<i>El camarada fusil</i>	85
Los cortos de Pathé y Gaumont	54
<i>Los niños de la Guerra</i>	75
Cintas de Adiestramiento:	
<i>Ametralladoras</i>	85

<i>Industria de guerra</i>	85
<i>Mando único</i>	85
<i>Ocho puntos del PCE</i>	85
<i>Por la unidad hacia la victoria</i>	85
<i>Unificación</i>	85
<i>Mujeres antifascistas</i>	85
<i>La mujer en la guerra</i>	85
<i>Mujeres trabajadoras</i>	85
Adaptaciones para la televisión:	
<i>El idiota</i> (2004)	52
<i>El maestro y margarita</i> (2006)	52
<i>Dr. Zhivago</i> (2005)	52