

Traducción y recepción del teatro de Chéjov en Cataluña en el siglo XXI. El caso de «Дядя Ваня» [*L'oncle Vania. Tío Vania*]

Hasmik Amiraghyan

TESI DOCTORAL UPF / 2023

DIRECTORS DE LA TESI

Dr. Enric Gallén Miret (UPF) i Dr. Ivan Garcia Sala (UB)

DEPARTAMENT DE TRADUCCIÓ I CIÈNCIES DEL LLINGUATGE



*Als que somien en un món millor, als que el fan millor.  
Als que llegeixen, estudien, posen en escena l'obra de Txékhov.  
A la memòria d'Anton Txékhov.*



## Agraïments

El meu agraïment més profund és per als meus directors de tesi, el professor Enric Gallén i el professor Ivan Garcia Sala. La idea d'estudiar el teatre de Txékhov a Catalunya que em va proposar el professor Gallén ha estat un dels millors consells de la meua vida. Txékhov em va fer descobrir el fascinant món teatral de Catalunya, em va portar a Moscou, a Mélikhovo, a Ialta i a Badenweiler, em va fer conèixer professionals i amics increïbles; però no sols el procés de la recerca, també la meua matriculació en la UPF no hauria estat possible sense el suport constant i la generositat infinita del professor Gallén. Un cop aprovat el tema, vaig tenir la sort que l'eslavista i professor Ivan Garcia Sala assumís la co-direcció. Al llarg de gairebé set anys no sempre fàcils tots dos em van animar en tot moment fins a la fi i van fer possible el present treball amb les seves indicacions, recomanacions, correccions valuoses i la seva actitud positiva que mai oblidaré.

El meu agraïment infinit per als coneixedors de Txékhov que van compartir amb mi les seves històries i van fer una gran contribució en la tesi: els traductors Joan Casas i Nina Avrova qui, a més a més, va tenir la veritable amabilitat d'enviar-me programes de mà d'espectacles txekhovians, els directors de teatre Àlex Rigola i Carles Alfaro, l'actor Pep Ambrós, l'actor i director Algis Arlauskas, la professora de la Universitat Estatal d'Erevan (Armènia) Natalí Gonxar-Khanjian (Натали Гончар-Ханджян), la catedràtica de la Universitat de Kuban (Rússia) Olga Spatxil (Ольга Спачиль) i el catedràtic de la Universitat de Moscou Ruslan Akhmetshin (Руслан Ахметшин).

Gràcies per tanta cordialitat i disponibilitat a l'actriu i directora d'escena Clara Cirera que em va recomanar valuoses fonts en francès; al meu company de vida i traductor Florian Bayer que em va ajudar amb les fonts en alemany; al traductor Joaquín Fernández-Valdés que em va passar els materials sobre la transcripció del rus; a la txekhovista Ala Golovatxova (Алла Головачёва) i la catedràtica Natalia Xarénskaya (Наталья Щаренская) que em van regalar les seves monografies sobre Txékhov, a la professora de la Universitat Estatal d'Ossètia del Nord Fatima Besólova (Фатима Бесолова) que em va convidar a impartir una petita conferència en línia per als seus estudiants.

Per descomptat, aquesta recerca no s'hauria dut a terme sense tantes gestions del Departament de Traducció i Ciències del Llenguatge de la Universitat Pompeu Fabra. Mil

gràcies a Rafa Ordoñez Arques de la Unitat de Gestió i Administració, al tutor del doctorat Sergi Torner Castells i a la resta de personal per facilitar-me la documentació imprescindible amb la màxima rapidesa possible. Així mateix, agraeixo de cor la disponibilitat de l'Institut del Teatre de Barcelona i el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música de Madrid (especialment a Daniel González Camhi) per l'enorme quantitat del material facilitat.

Agraeixo l'oportunitat de publicar articles sobre el tema de la meva recerca a la Universitat Estatal d'Erevan (Наталия Гончар), la Universitat Estatal de Sant Petersburg (Елена Ласкарева), al Museu Txékhov de Mélikhovo (Анастасия Журавлёва, Юрий Доманский), a l'Institut Txékhov de Taganrog (Виктория Кондратьева), a la Universitat de Veliko Tàrnovo a Bulgària (Наталия Няголова), a la Universitat de Veliki Nóvgorod a Rússia (Наталья Иванова), la Università di Siena (Itàlia) i la Universidad de León, a tot el personal de la Casa-Museu de Txékhov de Ialta.

Gràcies infinites a tots els meus amics que em van animar a seguir endavant: Virginia, Albert, Carles, Sara, Jorge, Maria Lluïsa, Marta, María.

Gràcies als meus professors de la Universitat Estatal d'Erevan a Armènia per tota la seva dedicació, en particular, a la meva professora d'espanyol, la senyora Meri Sukiasyan.

El meu agraïment infinit per a la meva família Amiraghyan-Karyan, als meus pares Ashot i Arús, a la meva germana Gayané que va haver d'escanejar més d'un llibre per a enviar-me'l des d'Armènia quan no hi era. Aquest treball no hauria estat possible sense l'amor de tots ells.

Gràcies a Catalunya per haver estat casa meva.

## **Resumen**

La presente tesis doctoral estudia el proceso de la integración del teatro de Antón Chéjov en Cataluña en el siglo XXI, enfocándose en las traducciones de la obra «Дядя Ваня» [*L'oncle Vània. Tío Vania*] al catalán y al español usadas en las últimas representaciones en la escena catalana y la recepción de estas. A fin de evaluar el desarrollo en el contexto histórico, se identifican las peculiaridades dramáticas del texto-fuente y se presenta la llegada de la obra chejoviana a Occidente. A través de un análisis comparativo de siete recreaciones y once puestas en escena se confirma que las traducciones más recientes de Chéjov al catalán son las más completas y escrupulosas, y que la evolución de las traducciones ha dado pie a nuevas versiones, de modo que ha subido la relevancia actual y el impacto del teatro chejoviano en Cataluña.

## **Resum**

Aquesta tesi doctoral estudia el procés de la integració del teatre d'Anton Txékhov a Catalunya en el segle XXI, focalitzant l'atenció en les traduccions de l'obra «Дядя Ваня» [*L'oncle Vània. Tío Vania*] en català i en castellà usades en les darreres representacions en l'escena catalana i la recepció d'aquestes. Per a avaluar el desenvolupament en el context històric, s'identifiquen les peculiaritats dramàtiques del text-font i es presenta l'arribada de l'obra txekhoviana a Occident. A través d'una anàlisi comparativa de set recreacions i onze posades en escena es confirma que les traduccions més recents de Txékhov al català són les més completes i escrupoloses i que l'evolució de les traduccions ha donat peu a noves versions, de manera que ha pujat la rellevància actual i l'impacte del teatre txekhovià a Catalunya.

## **Abstract**

This PhD research studies the process of integration of Anton Chekhov's theatre in Catalonia in the XXI century, focusing on Catalan and Spanish translations of «Дядя Ваня» [*Uncle Vanya*] play used in the latest stagings in Catalonia, and examining the reception thereof. In order to evaluate the development in a historical context, the study identifies the dramaturgical peculiarities of the source text and describes the process of incorporation of Chekhov's works in the West. A comparative analysis of seven recreations and eleven stagings of «Дядя Ваня» [*Uncle Vanya*] shows that the latest

translations of Chekhov's play into Catalan are the most complete and scrupulous ones, and the evolution of translations has led to the emergence of new versions, thus increasing the current relevance and impact of Chekhov's theatre in Catalonia.



# Índice

	Pag.
Agraïments.....	v
Resumen.....	vii
Índice.....	ix
INTRODUCCIÓN.....	1
I. Presentación.....	1
II. Hipótesis de partida.....	8
III. Aspectos teóricos y metodológicos.....	10
a. Objetivos.....	10
b. Aspectos teóricos.....	12
c. Aspectos metodológicos.....	14
PARTE 1. LA LLEGADA DE LA OBRA DE CHÉJOV A CATALUÑA Y SU CONTEXTO HISTÓRICO.....	17
CAPÍTULO 1.1. PANORAMA GENERAL DE LA EVOLUCIÓN DE LA RECEPCIÓN DEL TEATRO DE ANTÓN CHÉJOV EN EUROPA.....	17
1.1.1. Chéjov en la Rusia actual.....	18
1.1.2. Chéjov en Alemania.....	25
1.1.3. Chéjov en Inglaterra.....	37
1.1.4. Chéjov en Italia.....	48
1.1.5. Chéjov en Francia.....	57
CAPÍTULO 1.2. LA LLEGADA DE LA OBRA DE ANTÓN CHÉJOV Y LA HISTORIA DE SU RECEPCIÓN EN ESPAÑA.....	69
CAPÍTULO 1.3. EL CAMINO DE ANTÓN CHÉJOV EN CATALUÑA.....	97
1.3.1. Breve historia de las primeras traducciones de la literatura rusa al catalán.....	97
1.3.2. Chéjov en catalán.....	107
1.4. Conclusiones de la Primera parte.....	132
PARTE 2. «ДЯДЯ ВАНЯ» Y SUS TRADUCCIONES EN CATALUÑA....	137
CAPÍTULO 2.1. INTRODUCCIÓN A «ДЯДЯ ВАНЯ» .....	137
2.1.1. El fenómeno de «Дядя Ваня».....	137
2.1.2. El lenguaje de «Дядя Ваня» .....	143
CAPÍTULO 2.2. LAS TRADUCCIONES DE «ДЯДЯ ВАНЯ» EN CATALUÑA.....	149
2.2.1. Las traducciones analizadas.....	149
2.2.2. Traducción para el teatro: reescritura de una reescritura .....	150
2.2.3. Los reescritores de «Дядя Ваня» en Cataluña.....	158
2.2.4. Comparación.....	172
2.2.4.1. Nombre de autor, título, subtítulo, género, división entre escenas.....	174
2.2.4.2. Reparto, vocativos, diminutivos.....	178
2.2.4.3. Topónimos.....	191

2.2.4.4. Objetos y fenómenos de la realidad rusa ( <i>realia</i> ).....	191
2.2.4.5. Frases hechas.....	195
2.2.4.6. Juegos de palabras.....	214
2.2.4.7. Interjecciones.....	216
2.2.4.8. Alusiones, reminiscencias, notas.....	223
2.2.4.9. Omisiones.....	234
2.2.4.10. Sustituciones.....	239
2.2.4.11. Adiciones.....	256
2.2.4.12. Acotaciones eliminadas.....	260
2.2.4.13. Pausas eliminadas.....	263
2.2.4.14. Acotaciones sustituidas.....	263
2.3. Conclusiones de la Segunda parte.....	266
PARTE 3. LA RECEPCIÓN DE «ДЯДЯ ВАНЯ» EN CATALUÑA	
EN EL SIGLO XXI .....	271
CAPÍTULO 3.1. PUESTAS EN ESCENA ANTES DEL CENTENARIO	
DEL FALLECIMIENTO (2000-2003) .....	271
3.1.1. <i>El tiet Vània</i> , de Josep Minguell (2000).....	271
3.1.2. <i>Tío Vania</i> , de Miguel Narros (2002) .....	279
CAPÍTULO 3.2. CIEN AÑOS DESPUÉS DE LA MUERTE DE CHÉJOV:	
DOS <i>VÀNIES</i> EN EL TEATRE LLIURE EN 2004/2005.....	287
3.2.1. <i>Oncle Vània</i> , de Joan Ollé (2004) .....	287
3.2.2. <i>Happy hour</i> , de Pau Miró (2005) .....	293
CAPÍTULO 3.3. CHÉJOV EN EL TEMPORADA ALTA.....	297
3.3.1. Proyecto Chéjov de Daniel Veronese ( <i>Espía a una mujer que se</i>	
<i>mata</i> , 2007) .....	297
3.3.2. <i>L'Oncle Vània</i> , de Oriol Broggi (2007) .....	307
3.3.3. «Дядя Ваня» [ <i>Diadia Vania</i> ], de Lev Dodin (2011) .....	312
CAPÍTULO 3.4. CHÉJOV CONTEMPORÁNEO EN TIEMPOS DE	
CRISIS.....	321
3.4.1. <i>Vània</i> con el elenco más joven (Oriol Tarrasón, 2014) .....	321
3.4.2. Antón Chéjov como un personaje de puestas en escena en Cataluña	
( <i>Anton Txèkhov</i> , de Michael Pennington, 2015; <i>Qui bones obres farà</i> , de	
Pep Tosar, 2016) .....	330
CAPÍTULO 3.5. LOS ÚLTIMOS ESPECTÁCULOS DE CHÉJOV EN	
CATALUÑA.....	335
3.5.1. <i>Vània</i> , de Carles Alfaro (2016/2017) .....	335
3.5.2. <i>Vania</i> , de Àlex Rigola (2017/2018) .....	343
3.5.3. Chéjov en Cataluña después de la pandemia. <i>L'oncle Vània</i> de	
Oskaras Koršunovas (2021) .....	354
3.6. Conclusiones de la Tercera parte.....	364
4. CONCLUSIÓN GENERAL.....	367
ANEXOS.....	373

ANEXO 1. FRASES, MONÓLOGOS O DIÁLOGOS ENTEROS OMITIDOS.....	373
ANEXO 2. ACOTACIONES ELIMINADAS.....	378
ANEXO 3. ENTREVISTA AMB NINA AVROVA (13/03/2021) .....	383
ENTREVISTA AMB NINA AVROVA I JOAN CASAS (17/03/2021) .....	390
ENTREVISTA AMB PEP AMBRÒS (13/02/2020) .....	395
BIBLIOGRAFÍA.....	401
1. Fuentes primarias.....	401
2. Fuentes secundarias.....	403
3. Fuentes secundarias en ruso.....	432
4. Artículos publicados.....	440



# INTRODUCCIÓN

## I. Presentación

La presente investigación estudia la evolución de las traducciones de la obra de teatro «Дядя Ваня» [*L'oncle Vania. Tío Vania*] de Antón Chéjov, usadas en las escenificaciones en Cataluña en el siglo XXI, así como la recepción de estas en el contexto del proceso histórico de la llegada del teatro de Chéjov a Cataluña. El proyecto de tesis se había ideado como un estudio de la presencia del teatro de Antón Chéjov en el escenario catalán en el siglo XXI. El trayecto empezó con la observación de diferentes traducciones de las obras de teatro de Chéjov al catalán (llevadas a cabo por Joan Oliver, Feliu Formosa, Raquel Ribó, Nina Avrova y Joan Casas, Narcís Comadira y Selma Ancira, Miquel Cabal Guarro) y algunas puestas en escena y adaptaciones basadas en dichas traducciones. A medida que fue avanzando la investigación, el marco de referencia en un principio amplio, que aspiraba a conseguir una valoración objetiva de la situación del teatro de Chéjov en Cataluña, cedió el paso a un examen más detallado de una sola obra de teatro, a fin de revelar las peculiaridades estilísticas y funcionales de sus traducciones y evaluar su recepción en Cataluña a través de las publicaciones periódicas y especializadas. El trabajo profundizó en el análisis de las versiones de «Дядя Ваня», como la obra más representativa para el teatro catalán del siglo XXI. Con el objetivo de examinar, por un lado, los problemas traductológicos, por otro lado, la recepción crítica, se plantearon las siguientes tareas:

- a. presentar en orden cronológico las diferentes etapas de la llegada y adaptación de las obras dramáticas de Chéjov en Cataluña, en el contexto de su relevancia en el teatro universal;
- b. analizar las traducciones españolas y catalanas empleadas en las escenificaciones de las obras de Chéjov en Cataluña en el siglo XXI, incluyendo como punto de partida la traducción del primer montaje de «Дядя Ваня» en Cataluña —y en España— de 1926;
- c. evaluar la recepción del drama «Дядя Ваня» en el siglo XXI a base de la crítica catalana, los materiales de once puestas en escena, así como materiales que acompañan las traducciones: anotaciones, prólogos, epílogos, comentarios.

Hoy en día, la obra de Chéjov y su relevancia en el teatro actual de cualquier país del mundo están en el centro de atención de los estudios literarios. Diferenciando entre las referencias rusas y occidentales, la Parte 1 detalla los ensayos, artículos, colecciones y monografías más resonantes de los últimos años.

Las interpretaciones de las obras dramáticas de Chéjov en Europa, el papel de su legado en la cultura de otros países han sido objeto de diferentes estudios en Rusia en los últimos años, entre los cuales destacan las tesis doctorales, bastante exhaustivas, de Daria Ólitskaia (Дарья Олицкая, 2004), «Рецепция пьесы “Вишнёвый сад” А. П. Чехова в Германии» [«La recepción de la obra “El jardín de los cerezos”, de A. P. Chéjov, en Alemania»]; Tatiana Alénkina (Татьяна Аленькина, 2006), «Комедия А. П. Чехова “Чайка” в англоязычных странах: феномен адаптации» [«La comedia “La gaviota” de A. P. Chéjov en los países angloparlantes: el fenómeno de la adaptación»]; Yevguenia Adam (Евгения Адам, 2008), «Рецепция драмы А. П. Чехова “Три сестры” в немецкоязычных странах» [«La recepción del drama “Las tres hermanas” de A. P. Chéjov en los países germanohablantes»]; Larisa Zabélina (Лариса Забелина, 2009), «Рецепция творчества А. П. Чехова в Италии» [«La recepción de la obra de A. P. Chéjov en Italia»] y Svetlana Sórova (Светлана Сопова, 2014), «Повесть А.П. Чехова “Скучная история” во французской рецепции» [«La novela corta “Una historia aburrida”, de A. P. Chéjov, en la recepción francesa»].

Tomando en cuenta la actualidad del objeto de investigación, entre las colecciones de ensayos de los últimos años se ha prestado mayor atención a las que recopilan los materiales de diferentes conferencias científicas internacionales que se celebran anualmente en Moscú, Mélijovo, Rostov del Don y Yalta, en particular: «Чехов и мировая литература» [«Chéjov y la literatura mundial»] (Moscú, 1997), «Творчество А. П. Чехова: рецепции и интерпретации» [«La obra de A. P. Chéjov: recepciones e interpretaciones»] (Rostov del Don, 2013), el Boletín de la Universidad de Moscú, número 3 (julio-septiembre, 2010) y «Русский язык и культура в зеркале перевода» [«La lengua y cultura rusas en el espejo de la traducción»] (Moscú, 2010), materiales de una conferencia dedicada al 150º aniversario de Chéjov en la Universidad de Moscú.

La historia de la recepción internacional de las obras de Chéjov a lo largo del siglo XX y hasta nuestros días está detalladamente presentada en tres volúmenes recopilatorios: *The*

*Chekhov Theatre: A Century of the Plays in Performance*, de Laurence Senelick (1997), que observa las puestas en escena a lo largo del siglo XX en Rusia, Europa y los Estados Unidos; *Chekhov Then and Now. The Reception of Chekhov in World Culture*, editado por J. Douglas Clayton (1997), que plantea la cuestión de la traducción y recepción del teatro chejoviano, y *The Cambridge Companion to Chekhov*, editado por Vera Gottlieb y Paul Allain (2000), que, además, ofrece una detallada bibliografía de los estudios multilingües sobre Chéjov, aunque entre ellos no aparecen fuentes españolas ni catalanas. Una investigación importante es la tesis doctoral de Diego Augusto Arboleda, «British Chekhov: an analysis of the United Kingdom's 21st century national identity through contemporary reinterpretations of Anton Chekhov's plays» (2017), que abarca el análisis de ocho producciones basadas en la obra de Chéjov y presentadas en el Reino Unido desde 2009 hasta 2011.

Entre los estudios que ahondan en la historia de las traducciones de Chéjov en España, representa una importante contribución el número especial de *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, núm. 104 (2005), dedicado al centésimo aniversario de la muerte de Chéjov 2005, en particular, el trabajo «El teatro de Chéjov en España. Una historia que transcurrió despacio», de Eduardo Pérez-Rasilla y Guadalupe Soria (pp. 91-105), así como el volumen *Descubriendo a Chéjov* bajo la coordinación de Isabel Pascua Febles (2013). Si bien los estudios rusos e ingleses de los últimos años se fijan más en el aspecto actual de las adaptaciones del teatro de Chéjov, muchas de las fuentes en español se construyen más en torno a la aproximación descriptiva-histórica.

En cuanto a la bibliografía en catalán, a pesar de la ausencia de estudios monográficos centrados en la traducción y recepción del teatro de Chéjov en Cataluña, su obra, así como la traducción general de la literatura rusa al catalán han gozado de un interés académico creciente durante las últimas décadas.

Una oleada de interés por el teatro de Chéjov en Cataluña se observa sobre todo desde los finales del siglo XX, sin menguar hasta hoy. Abarcando más de un montaje al año, la historia de la relación entre Chéjov y Cataluña llega a la temporada 2021/2022 con *L'oncle Vania* en la versión de Oskaras Koršunovas y *Les tres germanes* bajo la dirección de Julio Manrique, ambas en el Teatre Lliure.

Mientras tanto, distintos aspectos de la literatura rusa y su traducción en Cataluña han sido planteados por Ramon Pinyol (1997, 1997a, 1999, 1999a, 2009, 2010); Natalia Kharitònova (2004); Nina Avrova (2004); Xènia Dyakonova y José Mateo (2009, 2011); Ivan Garcia Sala (2011, 2014, 2015, 2016, 2017), Anna Llovera (2013); Judit Figuerola (1999, 2016). En particular, las traducciones y los traductores de Chéjov se presentan en los estudios «Les traduccions de literatura russa a Catalunya fins a la guerra civil. Esbós d'una bibliografia» (Pinyol, 1997), «Andreu Nin, traductor del rus. Algunes qüestions» (Kharitònova, 2004); «Olga Savarin i altres històries de la traducció indirecta del rus al català al segle XX» (Garcia Sala, 2014), «Traductores del ruso en España: los Marcoff, esbozo biográfico», (García Sala, 2015), así como la tesis doctoral de Noemí Llamas Gómez «Francesc Payarols and Andreu Nin, agents of Catalan polysystem. Unmediated translations from Russian in the 1930s: a critical overview». La tesis analiza la introducción de Chéjov en los sistemas literarios francés, británico y español, se centra en las traducciones al catalán anteriores a la época de Edicions Proa y analiza las traducciones realizadas por Francesc Payarols y Andreu Nin en los años treinta, con algunas notas sobre su recepción.

La víspera del nuevo milenio Nina Avrova y Joan Casas publicaron dos volúmenes de las traducciones anotadas y revisadas del teatro completo de Chéjov en catalán (*Teatre complet*, 1998-1999), concluyendo el segundo volumen con el notable postfacio de Joan Casas «El llarg viatge de Txèkhov cap a nosaltres». En el año 2004 el Teatre Lliure y el TNC rindieron homenaje al centenario de la muerte de Chéjov, estrenando *L'oncle Vània* y *Les tres germanes* (2005), respectivamente, lo cual renovó el interés hacia el teatro del escritor ruso.

Verónica Pallini (2011) describe en su tesis doctoral «Antropología del hecho teatral. Etnografía de un teatro dentro del teatro» el proceso de una puesta en escena a partir de Chéjov con unos alumnos de la Escuela Teatro de Barcelona, haciendo una gran contribución al estudio de la recepción contemporánea del teatro de Chéjov.

En 2013 Miquel M. Gibert publica el estudio «Joan Oliver i el teatre breu de Txèkhov», siendo este el primer análisis de la recepción del teatro de Chéjov en Cataluña, basado en las traducciones de Joan Oliver. El año siguiente la versión completada de dicho artículo



bajo el título «Joan Oliver i el teatre de Txèkhov» (2014) aparece en la revista internacional de cultura catalana *Catalan Review*.

A pesar de la existencia de un amplio número de estudios sobre las traducciones de la literatura rusa en distintas culturas, la investigación particular sobre la traducción y recepción del teatro de Chéjov en Cataluña se halla todavía en una fase incipiente. Las fuentes disponibles hasta hoy no ofrecen un análisis sistematizado de las peculiaridades de la traducción y adaptación de la obra dramática de Chéjov en el escenario catalán. Por lo tanto, la traducción y recepción de la obra «Дядя Ваня» en Cataluña son objeto de un estudio monográfico por primera vez. Un vasto corpus de traducciones y materiales analizados permite reconstruir la historia de la recepción con sus varias etapas de desarrollo cronológico y conceptual, observando la traducción como uno de los aspectos importantes para el cambio del horizonte de expectativas de la recepción. Con semejante estructura, el corpus nos ha facilitado una imagen polifacética del objeto de la tesis, permitiendo a la vez llevar a cabo un análisis comparativo de las traducciones en relación con el original, observar el diálogo entre el texto-fuente y las reescrituras (entendiéndose bajo este concepto tanto las traducciones mismas como los textos de las puestas en escena) y estimar el impacto de la obra chejoviana en la escena catalana<sup>1</sup>.

La actualidad del presente estudio se justifica por el interés creciente de las humanidades hacia el examen comparativo de literaturas, el diálogo y la comunicación intercultural. Desde esta perspectiva se analiza el desarrollo del papel del teatro de Chéjov en el contexto cultural de Cataluña: desde su consideración como ajeno a las reglas dramáticas hasta el reconocimiento de la importancia mundial de sus innovaciones teatrales.

Otra cuestión a resolver ha sido la situación compleja con la transcripción y transliteración del alfabeto cirílico. La falta de una estrategia académica comúnmente aceptada ha provocado la existencia paralela de múltiples formas distintas de nombres y apellidos rusos en español. Antonio Benítez Burraco se lamenta: «El análisis de treinta y seis traducciones de textos literarios rusos al español [...] ha puesto de manifiesto una

---

<sup>1</sup> Algunos resultados del estudio se han publicado en diferentes revistas científicas entre 2017 y 2023. Los datos bibliográficos se presentan en el apartado «4. Artículos publicados» de la Bibliografía.

extremada variabilidad en lo que atañe a las estrategias empleadas para la transliteración y la transcripción de términos escritos originalmente en caracteres cirílicos» (2008: 6), y resume: «Hasta la fecha no se ha logrado contar con un sistema estandarizado de transliteración del alfabeto cirílico (y, en particular, de su variante rusa) al español, existiendo tan sólo propuestas más o menos fundamentadas científicamente» (*ibid.*, 16). Dada esta variedad, hemos buscado un enfoque unánime que haya sido aplicado en las traducciones literarias actuales del ruso al español. Tres sistemas extensamente practicados coinciden en la transcripción de la mayoría de las letras: se trata de la guía de transcripción de Helena Vidal (2000) usada en la sección de estudios eslavos de la Universidad de Barcelona; las normas de la Asociación de Profesores de Lengua Rusa adoptadas por el Servicio de Traducción Española del Parlamento Europeo (Boletines terminológicos y normativos, Boletín 74 del 02.01.2005), así como las normas propuestas por la sección de ruso de la Universidad Autónoma de Barcelona (2016) que tuvo la inmensa amabilidad de prestarnos Joaquín Fernández-Valdés, traductor y profesor de la misma universidad. Si bien dichos tres sistemas coinciden en el 90 % de las letras, hay divergencias en la transcripción de las letras *e*, *ÿ* y *ы*. Mientras Helena Vidal propone el uso de *y* para designar la *ÿ*, por otro lado, las letras *e* o *ye* para la *e* rusa, los otros dos sistemas son unánimes a la hora de transcribir la letra *ÿ* con una *i* española y proponen expresar la *e* con una *e* tras consonante, *ie* tras vocales y *ye* a principio de palabra. La única diferencia de estos dos sistemas consiste en la transcripción del fonema *ы*: con *y* en la propuesta del 2005 y con *i* en las normas del 2016. Tomando en cuenta las recomendaciones de la Real Academia Española en la *Ortografía de la lengua española* (2010: 619-622; 647-648), hemos considerado oportuno optar por el uso de la letra *i* al representar el fonema *ы* del ruso y, por lo tanto, seguir las normas establecidas en la UAB (2016), excepto en las citas y fuentes citadas, en cuyo caso siempre se ha respetado la ortografía original, así como en el caso de los antropónimos cuya transliteración se ha definido y fijado por la tradición<sup>2</sup> (por ej.: Máximo Gorki, Zinovy Paperny, Julia Obolenskaya y otros). Al mencionarse por primera vez, los antropónimos se acompañan de las formas rusas entre paréntesis.

---

<sup>2</sup> Como una fuente de consultas hemos optado por Sánchez Puig, María. *Diccionario de autores rusos, ss. XI-XI*, Madrid: Ediciones del Orto, 1996.

A pesar de contar en el corpus con diferentes traducciones, así como los textos de los montajes a los que hemos podido acceder, el examen detallado se limita a los textos publicados, sin incluir en su marco las reescrituras más libres usadas en los mismos años (como sería el caso de *Happy Hour*, de Pau Miró, en 2005). Además, debido a sus limitaciones intrínsecas, queda fuera de los marcos del estudio la recepción del teatro de Chéjov desde la perspectiva de su papel en el desarrollo de las tendencias del teatro catalán, su influencia sobre la dramaturgia nacional<sup>3</sup>, que podría servir de objeto para una futura investigación.

La tesis se compone de la introducción, que abarca la presentación del tema con el estado de la cuestión, las hipótesis de partida, los marcos teóricos y metodológicos, y de tres partes. La primera parte empieza por la imagen general de la obra de Chéjov actualmente en Rusia y en algunos países occidentales que se pueden considerar de referencia, traza la dinámica de la adaptación de su teatro en estos países hasta nuestros días. El segundo capítulo de la primera parte presenta la historia de la evolución de la obra de Chéjov en España; el tercer capítulo se focaliza en Cataluña. Debido al papel enriquecedor que han desempeñado mutuamente las nuevas traducciones y funciones en el proceso de esa evolución, se ha optado por una imagen cronológica que engloba las publicaciones y las puestas en escena más relevantes de cada año.

La segunda parte de la tesis recopila diferentes traducciones de la pieza de teatro al catalán y al castellano, usadas en los montajes de «Дядя Ваня» en los teatros de Barcelona y de Girona en el marco del festival Temporada Alta en este siglo, y analiza las traducciones como un factor importante de la recepción de una obra extranjera. Se revelan sus peculiaridades estilísticas, las aproximaciones de los traductores a la transmisión del contexto cultural e histórico.

La tercera parte destaca la evolución del drama chejoviano en los escenarios catalanes, clarifica las direcciones principales de la relectura de «Дядя Ваня» en los teatros de Cataluña, los montajes más significativos a lo largo del siglo XXI, las peculiaridades de la recepción crítica de dichos montajes en la prensa catalana de los últimos años. Se

---

<sup>3</sup> Entre otros, véase la obra de Joan Casas, así como el capítulo «The intertextual role that Chekhov's literature played in the development of Mercè Rodoreda's short stories in exile», de Llamas Gómez (2018).

evalúan las puestas en escena basadas en las traducciones examinadas, realizadas por diferentes directores en los teatros Poliorama, Teatre de Calaix, Teatre Lliure, Teatre Nacional de Catalunya, Sala Muntaner, Teatre Borràs (Barcelona) y Teatre de Salt (Girona) en el período 2000-2022.

Hoy en día, como ya he señalado, es creciente el interés de las humanidades por el examen comparativo de distintas literaturas, los problemas de la recepción, el diálogo entre culturas. El análisis de la recepción de una obra extranjera no puede prescindir del estudio de la comunicación intercultural, requiriendo, por lo tanto, un acercamiento no sólo lingüístico, sino también cultural. El problema de la recepción de una obra en un contexto extranjero está estrictamente relacionado con la interacción de las culturas destinataria y remitente. La comparación de diferentes interpretaciones en el contexto de distintos sistemas éticos, literarios y teatrales permite trazar la historia de la adaptación de la obra en otro contexto cultural. El análisis de los componentes de los sistemas literarios en el momento determinado cuando se incorporan las traducciones de Chéjov en los países europeos arriba mencionados permite ver que al principio su teatro se percibe como incomprensible o ajeno a la cultura receptora. Sin embargo, el conocimiento más profundo de la potencialidad de sus obras y de sus criterios estéticos y la visión de distintas posibilidades de lectura implícitamente presentes en la obra cambiaron con los años el horizonte de expectativas y la recepción del teatro del autor ruso.

Esta tesis puede presentar interés tanto para la traductología —en particular, el enfoque sobre la traducción como reescritura y sus posibilidades de manipulación—, como para los estudios culturales y de historia de la traducción y recepción, al revelar el porqué de la elección de determinadas obras por los traductores y directores teatrales catalanes, los factores de su interpretación y la repercusión de estas en el público local. El presente trabajo servirá también para los estudios de traducción y recepción de la literatura rusa y el teatro extranjero en Cataluña.

## **II. Hipótesis de partida**

Como punto de partida se definieron dos hipótesis principales. La primera permite evaluar la tradición traductológica en el ámbito catalanoparlante; la segunda consta de dos sub-hipótesis con respecto al criterio de la actualidad del teatro chejoviano en Cataluña:

1.1. Debido al interés de los traductores catalanes del siglo XX por la literatura rusa, así como nuevas posibilidades de un contacto más intenso con los nativos, entre ellos, escritores y traductores profesionales, las versiones revisadas de varios textos rusos fueron introducidas en el ámbito catalanoparlante. A finales del siglo pasado son más frecuentes las traducciones directas del ruso, muchas veces realizadas con la colaboración de escritores o profesionales nativos.

1.2. Los textos de las versiones del teatro de Chéjov en catalán se pueden considerar «interculturales», ya que parten de una tradición traductológica que ha permitido al público contemporáneo asimilar las obras del autor ruso y su universo discursivo.

2.1. El interés por la narrativa cede su lugar a una mayor divulgación de la obra dramática y, a diferencia de las primeras traducciones, cuya prioridad era la incorporación de los grandes nombres de la literatura mundial a la cultura catalana, más que «la manera com es feia aquesta incorporació» (Pinyol, 1997a: 12), la elección de los nuevos traductores se basa sobre todo en la necesidad de preparar textos para representaciones teatrales. Estas, a su vez, recurren a menudo a reescrituras de la nueva traducción. Algunos espectáculos presenciados por el espectador catalán en el siglo XXI se basan en adaptaciones o adaptaciones libres (los montajes de Daniel Veronese en el Teatre Lliure; *Happy hour* de Pau Miró en el Lliure y en el Teatre Borràs), Chéjov con el trasfondo de *L'hort dels cirerers* llega a aparecer como uno de los personajes (*Qui bones obres farà* de Pep Tosar en el TNC, 2016). En todas estas adaptaciones lo fundamental es la «filosofía» chejoviana con su particular desarrollo de las relaciones humanas, el papel relevante del arte y la dignidad de los personajes protagonistas.

2.2. Los críticos y el público dan una cordial acogida al teatro «humano», con unos protagonistas que, a pesar de los sueños y aspiraciones muertas, a pesar de la absurdidad de su estado, el fracaso personal y la imposibilidad de alcanzar la felicidad, siguen actuando para conseguir un futuro mejor. Los directores contemporáneos se dirigen a Chéjov en busca de la presentación microscópica de las inquietudes internas, las dudas sobre el desaprovechamiento de la vida, que sigue preocupando al espectador actual, «el leit-motiv chejoviano por excelencia: el de la redención por el trabajo y la esperanza de construir en el futuro un mundo más humanizado» (Teixidó, 1978: 48).

Al mismo tiempo, el realismo simbólico del teatro de Chéjov atrae por la autenticidad de los sentimientos descritos, el uso de réplicas inesperadas, menos literarias y al mismo tiempo más precisas para un diálogo de la vida cotidiana, «la veritat amb què l'escriptor tractà les seves inolvidables criatures» (Joan Oliver en Txèkhov, 1961: 6). El análisis cronológico de la recepción del teatro del escritor ruso en los escenarios europeos revela un cambio importante en el «horizonte de expectativas» (Jauss, 1970, 1972, 1978) que ha condicionado, por un lado, una aproximación distinta de los directores teatrales y, por otro lado, una valoración diferente de los espectáculos de parte de los críticos y el público a lo largo de la historia de las representaciones. El filólogo alemán Hans-Robert Jauss introduce el concepto de «horizonte de expectativas», subrayando que la vida de una obra literaria en la historia es inconcebible sin la participación activa de los destinatarios de esa obra, y sus expectativas condicionan la respectiva recepción. Si los primeros montajes se percibían como pertenecientes a una cultura exótica, las últimas puestas en escena recurren a los temas y rasgos universales de la obra del autor ruso y subrayan su proximidad a los espectadores contemporáneos.

### **III. Aspectos teóricos y metodológicos**

#### **a. Objetivos**

El objetivo general del presente estudio es la evaluación del papel del teatro de A. P. Chéjov en el escenario catalán contemporáneo, con el objetivo específico de analizar una obra de teatro de Chéjov, «Дядя Ваня», desde el punto de vista de la traducción y recepción en Cataluña en el siglo XXI.

Al perseguir dicho objetivo específico, será indispensable llevar a cabo el estudio enfocándose en dos aspectos distintos: el análisis de la traducción catalana de dicha obra; la evaluación de la recepción de los montajes basados en dicha obra durante el siglo XXI en Cataluña.

1. Por lo tanto, el primer grupo de objetivos presentado en el primer capítulo abarca las siguientes tareas:

- resumir la historia de la evolución del teatro de Chéjov en los grandes escenarios de los países europeos a lo largo del siglo XX;
- evaluar la evolución del horizonte de expectativas y la recepción del teatro de Chéjov en España y, en particular, en Cataluña, presentándola en el contexto de los estudios homólogos en el ámbito de las traducciones en otros países como Inglaterra, Alemania, Italia y Francia.

2. El análisis de la traducción supondrá los siguientes objetivos específicos:

- recopilar las traducciones de «Дядя Ваня» realizadas en Cataluña, una de las obras que han tenido más impacto en el teatro catalán del siglo XXI;
- llevar a cabo un análisis comparativo de las traducciones con el texto original, que revelará las peculiaridades de las traducciones, las características del diálogo entre el texto-fuente y las reescrituras (traducciones y adaptaciones), los problemas de la traducción intermediada y las renovaciones y los cambios estéticos de la traducción basada en el texto original.

3. El análisis de la recepción supondrá los siguientes objetivos específicos:

- indagar las fuentes de acceso a la obra de Chéjov por parte de los directores de teatro, estableciendo una cronología de traducciones y montajes de su obra;
- examinar los montajes a partir de «Дядя Ваня» como uno de los dramas de Chéjov que han tenido más impacto en el teatro catalán contemporáneo, llevando a cabo un análisis de recursos lingüísticos, así como escénicos de aquellos montajes cuyo corpus videográfico esté disponible;
- revelar las peculiaridades de la poética de Chéjov que hayan sido enfatizadas y actualizadas en las reescrituras contemporáneas, así como evaluar la evolución de esa poética como resultado del diálogo con la cultura-meta, las innovaciones estilísticas en el teatro de Chéjov;
- evaluar la recepción de los montajes basados en «Дядя Ваня» por el público y la crítica catalana.

## b. Aspectos teóricos

A fin de identificar las peculiaridades de la dramaturgia de Chéjov como texto-fuente en el marco de su contexto histórico, se ha tomado como punto de partida el estudio de Aleksandr Chudakov (Александр Чудаков, 1971), utilizando, además, algunos conceptos de Ígor Sujij (Игорь Сухих, 1987) y Borís Singerman (Борис Зингерман, 1988).

«Поэтика Чехова» [*La poética de Chéjov*] de Chudakov (1971), entre otras cuestiones, se centra en la organización del discurso tanto en la prosa como en el drama de Chéjov y en la relación entre el narrador y sus personajes, aspectos de interés especial para el estudio de los protagonistas de la obra dramática del autor. Singerman (1988) en «Театр Чехова и его мировое значение» [*El teatro de Chéjov y su importancia mundial*] estudia las innovaciones y peculiaridades del teatro de Chéjov como uno de los autores principales del nuevo drama europeo, analizando detalladamente la formación de un nuevo tipo de protagonista y el nacimiento de un nuevo sistema teatral.

En «Проблемы поэтики Чехова» [*Problemas de la poética de Chéjov*] Sujij (1987) analiza el primer drama inédito de Chéjov, «Безотцовщина» [*Platónov*], exponiendo las características generales de la poética que siguen desarrollándose en sus dramas posteriores y las peculiaridades estilísticas que se manifiestan a lo largo de la obra de Chéjov como los monólogos introspectivos, el sistema de diálogos, el ritmo interior, el sistema de pausas, la interrupción de réplicas y las reminiscencias literarias.

En cuanto al análisis de las traducciones, el marco teórico se basa en el concepto de la traducción como reescritura, propuesto por André Lefevere (1992, 1992a, 1997), además de la aproximación funcional de José Lambert (1985, 2006) y la aproximación integrada de Mary Snell-Hornby (1988). Para la diferenciación entre diferentes tipos de reescritura, tales como la traducción, versión y adaptación, se han considerado los enfoques de Sirkku Aaltonen (2000), Jorge Braga Riera (2011), Linda Hutcheon (2013 [2006]).

Lefevere se opone al estudio meramente lingüístico de la traducción, insistiendo que la traducción literaria tiene lugar en el contexto de todas las tradiciones literarias y no puede ser equivalente al original en el nivel léxico, ya que debe buscar estrategias para producir



en su ámbito el mismo impacto que el texto original pretendía tener en la cultura original, así como corresponder a la demanda de su época. Por lo tanto, la traducción se considera reescritura, y se analizan no sólo las herramientas lingüísticas y hermenéuticas, sino también los textos como partes de las culturas y la correlación de dichas culturas; no sólo la traducción de un texto a otro texto, sino la traducción del texto a otra cultura.

La aproximación funcional de José Lambert nos sirve para observar la traducción como un proceso de negociación entre dos culturas (*aculturación*) y así completar dicho análisis de los textos con la observación de la manera en que los conceptos del texto original llegan a ser parte del ambiente conceptual de la cultura receptora mediante la traducción. El acercamiento integrado (no sólo lingüístico, sino también cultural), ofrecido por Mary Snell-Hornby (*integrated approach*, Snell-Hornby, 1988) se aplica asimismo a la hora de analizar las traducciones literarias.

El estudio de la recepción del teatro de Chéjov por el público catalán se basa en el enfoque de Hans Robert Jauss (1978, 2000 [1970]). Jauss introduce el concepto del «horizonte de expectativas», subrayando que la vida de una obra literaria en la historia es inconcebible sin la participación activa de los destinatarios de esa obra, y sus expectativas condicionan el paso de la recepción pasiva a la recepción activa, hasta la asimilación de nuevas normas estéticas. Este enfoque nos parece oportuno para analizar el horizonte de expectativas del público catalán del siglo XXI, enseñando de qué manera se intercambian la obra original (texto de Chéjov), el público y la obra nueva (traducción o adaptación) en una evolución de la estética de producción.

Para evaluar la actualidad de los dramas de Chéjov en el teatro europeo de los últimos años, se toman en cuenta, entre otros, los análisis de las colecciones de ensayos *Chekhov Then and Now: the Reception of Chekhov in World Culture* (1997), *The Chekhov Theatre: A Century of the Plays in Performance* (1997) y *The Cambridge Companion to Chekhov* (2000). Dichos volúmenes permiten, por un lado, comprender las peculiaridades temáticas y estilísticas del teatro de Chéjov, que lo convierten en uno de los dramaturgos más adaptados en las escenas europeas del siglo XXI, y, por otro lado, estimar las expectativas del público contemporáneo como un factor determinante para la recepción de los montajes.

### **c. Aspectos metodológicos**

Para alcanzar los objetivos propuestos para nuestra investigación, se adoptan los siguientes procedimientos metodológicos.

1. Se revisan las traducciones y adaptaciones de «Дядя Ваня» usadas para los montajes en Cataluña en los últimos veintidós años y las respectivas puestas en escena en orden cronológico.

1.1. El estudio de las traducciones se lleva a cabo mediante el análisis lingüístico, histórico y empírico-funcional comparativo del texto original con sus versiones en catalán y en castellano. Para presentar la evolución de la recepción del teatro de Chéjov en Cataluña en el gozne de los siglos XX-XXI y más allá, se tienen en cuenta algunas traducciones realizadas del ruso a lo largo del siglo XX y se aprovechan las aportaciones de otros montajes de relevancia. Asimismo, para completar la comparación lingüística, estilística y funcional del corpus, se tienen en consideración determinadas traducciones a otros idiomas (castellano, francés, inglés, alemán), con el fin de evaluar y contrastar las versiones de la obra traducidas de una lengua intermedia con las traducciones hechas del original.

1.2. La comparación de las traducciones con el texto original se lleva a cabo según el método de Lefevere (1992, 1992a, 1997), clasificando los problemas principales de la traducción y revelando las diferencias, para identificar la aproximación de cada traductor a la versión de los elementos específicos culturales, las soluciones que ellos proponen y la resonancia de sus traducciones en la cultura catalana de nuestro siglo.

1.3. El estudio de la recepción de los montajes de dicha obra se basa en la teoría de Jauss (1978, 2000 [1970]), comparando la recepción de la obra de Chéjov de su época con la del público catalán contemporáneo e indagando las razones que condicionan cada una. Para analizar la peculiaridad de los montajes disponibles para consultar, se consideran los planteamientos teóricos de Pavis (2000), destacando el uso de pausas, silencios y repeticiones en los dramas de Chéjov. Dicho análisis será útil sobre todo al aplicarse a una obra teatral traducida al tener que ver con la doble abstracción del texto original.

2. Aparte del marco de los estudios teóricos, para investigar los criterios de la selección de textos chejovianos traducidos al catalán, así como la recepción de los montajes basados en los mismos, se han consultado los archivos disponibles en relación con la prensa de la época, el Arxiu d'Història de la Ciutat de Barcelona, los fondos del MAE del Institut del Teatre de Barcelona y los archivos del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música de Madrid. Se han indagado tanto las razones del interés y la actualidad de las piezas de Chéjov para el público local, como las diferencias básicas de las interpretaciones contemporáneas. Se examinan decenas de artículos publicados a lo largo del siglo XXI en fuentes como *La Vanguardia*, *El Mundo*, *El Periódico*, *El País*, *Avui*, *El Punt*, *Ara*, y otros, que permiten apreciar la recepción de los montajes por el público profesional. Se han usado también los materiales respectivos de la Biblioteca Estatal de Rusia y la Biblioteca de la Universidad Estatal de Moscú.

3. Los anexos abarcan:

- los ejemplos de frases, monólogos o diálogos enteros del original omitidos en las traducciones;
- las acotaciones del original eliminadas en las traducciones;
- las entrevistas con los traductores de la obra de Chéjov al catalán y el intérprete de Vània de uno de los montajes realizados.



## PARTE 1

### LA LLEGADA DE LA OBRA DE CHÉJOV A CATALUÑA Y SU CONTEXTO HISTÓRICO

#### CAPÍTULO 1.1. PANORAMA GENERAL DE LA EVOLUCIÓN DE LA RECEPCIÓN DEL TEATRO DE ANTÓN CHÉJOV EN EUROPA

*El teatro en nuestra tradición europea proviene de la palabra,  
de la literatura, de los griegos, de Shakespeare, de Chéjov.*

Andrzej Wajda

Antes de focalizar el estudio en las traducciones de «Дядя Ваня» al catalán y al castellano, a las que está dedicada la Segunda parte, así como a las representaciones de estas en la escena catalana a partir del año 2000, que se recopilan en la Tercera parte, se bosqueja abajo el panorama general de la evolución de la recepción de la obra de Chéjov en Europa, a fin de evaluar la evolución del horizonte de expectativas y la recepción del teatro de Chéjov en España y, en particular, en Cataluña, presentándola en el contexto de los estudios homólogos en el ámbito de traducciones en cuatro otros países: Inglaterra, Alemania, Italia y Francia. Por otro lado, la presentación de los últimos enfoques de los investigadores rusos que se dedican al estudio de la obra de Chéjov permitirá conseguir una imagen íntegra de la referencia rusa y la occidental en nuestros días.

El escritor, médico y benefactor Antón Chéjov, nacido en un punto de inflexión en la historia rusa, el año 1860, en la ciudad de Taganrog, que, al principio más conocido por sus relatos y poco comprendido en su calidad de dramaturgo, llegó a marcar un nuevo camino para todo el teatro europeo, conocía bien varios países de Europa y disfrutaba de sus viajes. En una carta desde Venecia (24/03/1891) le escribe a su hermano Iván sobre el efecto que le causan la belleza y el aire festivo de la noche, la música, la arquitectura: «A un ruso, pobre y oprimido, aquí en el mundo de la belleza, riqueza y libertad no le

cuesta volverse loco. A uno le dan ganas de quedarse aquí para siempre»<sup>4</sup> (Chéjov, 1975: 202). A pesar de que un viaje a España estaba previsto también, como revela la correspondencia con su hermana María, al final se anuló. «Vamos a Viena, desde allí a Venecia y más tarde, por toda Italia», le escribe Chéjov a su hermana el 16 de marzo de 1891. «A España, por lo visto, no iremos, por lo tanto, te pido que retires tu pedido de pañuelos españoles»<sup>5</sup>, dice (*ibid.*, 227).

Los personajes chejovianos, sin embargo, tardaron en llegar a Occidente. La obra dramática de Chéjov que hoy es permanente en los repertorios de numerosos teatros del mundo, con varios montajes que se pueden contemplar cada año en diversos idiomas, no se introdujo enseguida en Europa. Su teatro, aunque a distinta velocidad en cada país, fue cobrando un mayor interés de los directores teatrales europeos a lo largo del siglo XX y ha obtenido en nuestros días más actualidad que durante las primeras representaciones que siguieron las traducciones de sus obras a principios del siglo XX. El objetivo de este Capítulo es evaluar la evolución del horizonte de expectativas que ha condicionado dicha actualidad, a través de un análisis cronológico de la recepción frente a los enfoques en Rusia y en los países occidentales mencionados.

### 1.1.1. Chéjov en la Rusia actual

Varias generaciones de investigadores se dedican al estudio de los más diversos aspectos de la obra de Chéjov en Rusia. Sin aspirar ofrecer una imagen abarcadora de esos estudios que han llegado a juntarse bajo el nombre de «чеховедение» [«chejovédenie» — estudio de Chéjov], abajo se resumirán las referencias más destacadas de la actualidad.

En el año del centenario de Chéjov, 1960, se publicó el volumen 68 de la serie «Литературное наследие» [*Herencia literaria*], recopilando por primera vez los materiales que reflejaban la influencia de Chéjov en la literatura de otros países (Francia, Estados Unidos, Checoslovaquia, Reino Unido). En 1980 y 1985 se celebraron el 120º y 125º aniversario del escritor. Desde entonces, la celebración de conferencias dedicadas a su vida y obra se han convertido en una tradición, reflejándose en ediciones constantes,

---

<sup>4</sup> «Русскому человеку, бедному и приниженному, здесь в мире красоты, богатства и свободы не трудно сойти с ума. Хочется здесь навеки остаться (...).»

<sup>5</sup> «Едем в Вену, оттуда в Венецию и так далее по всей Италии. В Испанию, вероятно, не попадем, и потому насчет испанских косынок прошу отложить попечение.»

como la serie «Чеховиана» [«Chejoviana»]. Desde 1980 la Asociación internacional chejoviana lleva a cabo conferencias dedicadas a Chéjov, con un enfoque especial en la atención de las culturas de diferentes países hacia la recepción de la obra del escritor. En 1985 salió la colección «Новые зарубежные исследования творчества А. П. Чехова» [*Nuevos estudios extranjeros de la obra de A. P. Chéjov*], refiriéndose esta vez, además de Inglaterra y Francia, también a Alemania, España, Bulgaria, Polonia, Hungría, Yugoslavia, Noruega, Dinamarca, Suecia, Argentina, Cuba, Australia, Nueva Zelanda y Japón.

Rusia no sólo organiza el Festival Internacional de Chéjov desde 1992, sino también cuenta con institutos especializados en estudios chejovianos, como el Teatro-museo estatal A. A. Bajrushin (Moscú), el Museo-reserva de A. Chéjov en Mélijovo y la Casa-museo de A. Chéjov en Yalta (Museo-reserva literario y artístico de Crimea), que organizan congresos anuales y trabajan constantemente en la publicación de nuevas colecciones de artículos y monografías. Autores como Aleksandr Chudakov, Ígor Sujij, Borís Singerman, Vladímir Katáiev (Владимир Катаев), Tatiana Shaj-Azízova (Татьяна Шах-Азизова), Alevtina Kúzicheva (Алевтина Кузичева) y otros han dedicado numerosos estudios meticulosos a la herencia literaria de Chéjov, su biografía, su epistolario y contactos literarios.

En 1997 se publicó, bajo la edición de Zínovy Paperny (Зиновий Паперный) y Emma Polótskaia (Эмма Полоцкая), la colección «Чехов и мировая литература» [*Chéjov y la literatura mundial*], cuyo primer tomo se dedicaba a la influencia de Chéjov en la literatura de los países occidentales: Francia, Alemania, Austria, Inglaterra, Irlanda y Bélgica. Se presentaban, para cada país, una descripción de las traducciones importantes, un análisis de su calidad artística y de sus peculiaridades estilísticas en comparación con el original; reseñas de la crítica literaria y escritores extranjeros sobre Chéjov; análisis de la historia escénica de la obra de Chéjov y su reflejo en la crítica teatral. El volumen incluye, además, la correspondencia de Chéjov con escritores y traductores extranjeros, notas sobre Chéjov de los diarios de Thomas Mann, el artículo «Tschechow», de Heinrich Mann, y las notas de Maurice Maeterlinck sobre las páginas de los libros de Chéjov.

En 1998 Julia Obolenskaya (Юлия Оболенская) publicó «Диалог культур и диалектика перевода. Судьбы произведений русских писателей XIX века в Испании

и Латинской Америке» [*El diálogo entre culturas y la dialéctica de la traducción. Los destinos de las obras de autores rusos del s. XIX en España y América Latina*] donde estudia la aproximación de los lectores hispanohablantes a la literatura rusa y el impacto de la misma en la vida cultural de España y América Latina. Comparando con las traducciones de la obra de Turguénev, Tolstói, Dostoievski, Gorki, Andréiev, la autora destaca que la fama de Chéjov llega bastante más tarde a España. Al mismo tiempo, Obolenskaya atestigua el crecimiento de la popularidad del teatro chejoviano en el mundo hispanohablante en las últimas décadas del siglo XX:

El interés por la obra de A. P. Chéjov, surgido en los años 20-30, hoy en día sigue limitándose principalmente a sus dramas, siendo destacable que las piezas de Chéjov obtuvieron una mayor popularidad en las últimas dos-tres décadas, cuando fueron representadas con muchísimo éxito por los teatros principales de España y Argentina<sup>6</sup> (1998: 166).

En 2001 apareció la primera colección de ensayos referentes a una sola obra de teatro de Chéjov, «Полёт “Чайки”» [*El vuelo de “La gaviota”*], que se dedicaba al 100º aniversario de la primera publicación de «Чайка» [*La gavina. La gaviota*] en 1901 e incluía ponencias de especialistas de Rusia, Estados Unidos, Gran Bretaña, Canadá, Israel, Finlandia y otros países.

Como se ha mencionado arriba, uno de los temas que han gozado de mayor atención en los últimos años es sobre todo la relectura de Chéjov en el resto del mundo: sus traducciones, montajes fuera de Rusia, interpretaciones cinematográficas. En 2006 vio la luz bajo la edición de Víktor Gúlchenko (Виктор Гульченко) un volumen fundamental llamado «Звук лопнувшей струны, перечитывая “Вишневый сад” А. П. Чехова» [*El sonido de una cuerda al romperse. Releyendo “El jardín de los cerezos”, de A. P. Chéjov*], dedicado al 100º aniversario de la memoria de Chéjov y su última obra de teatro en 2004, donde se recopilaron diferentes estudios literarios, así como testimonios de directores de teatro, escritores, dramaturgos, actores. El tomo dedica una atención

---

<sup>6</sup> «Возникший в 20-30-е годы интерес к творчеству А. П. Чехова и сегодня ограничивается в основном его драматургией, причем особую популярность пьесы Чехова приобрели в последние два-три десятилетия, когда они с огромным успехом были поставлены ведущими испанскими и аргентинскими театрами.»



especial a los montajes de compañías extranjeras que adaptan los argumentos de las obras chejovianas a la actualidad, dándoles una nueva vida, como, por ejemplo, *The Free State* de la sudafricana Janet Suzman (2000), una versión de «Вишнёвый сад» [*El jardí dels cirerers. El jardín de los cerezos*].

El volumen «Русский язык и культура в зеркале перевода» [*La lengua y cultura rusas en el espejo de la traducción*] (2010) incluye ensayos importantes para la evaluación de los problemas de la traducción de Chéjov en Europa. Entre ellos, destacaremos «Особенности перевода коротких рассказов Чехова на французский язык» [«Las peculiaridades de la traducción de los relatos cortos de Chéjov en francés»], de N. G. Asóskova (Асоскова Н. Г., 63-68); «Проблемы перевода сатирических рассказов А. П. Чехова» [«Problemas de la traducción de los relatos satíricos de A. P. Chéjov»], de M. V. Aroshidze (Арошидзе М. В., 68-73); «“Der Kirschgarten”» – “Вишнёвый сад” А. П. Чехова в Германии» [«“Der Kirschgarten” — “El jardín de los cerezos”, de A. P. Chéjov, en Alemania»], de N. N. Mirónova (Миронова Н. Н., 356-361); «“Вся Россия наш сад”: о реалиях усадебного пространства в пьесах А. П. Чехова и их межкультурной трансляции» [«“Toda Rusia es nuestro jardín”: sobre los realia de la finca en las obras de teatro de A. P. Chéjov y su transmisión intercultural»], de N. M. Nésterova y O. V. Sóboleva (Нестерова Н. М., Соболева О. В., 386-392); «Ассоциативные потери при переводе фразеологизмов в пьесе А. П. Чехова “Дядя Ваня”» [«Las pérdidas de significados asociativos en la traducción de frases hechas en la obra “Tío Vania”, de A. P. Chéjov»], de Ye. V. Trujtánova (Трухтанова Е. В., 541-551). Otro estudio de un interés particular es «“Перевод” пьес А.П. Чехова на язык современной отечественной драмы» [«La “traducción” de las piezas de teatro de A. P. Chéjov al lenguaje del drama nacional contemporáneo»], de N. A. Redko, (Редько Н. А., 469-475), donde enseña cómo Chéjov mismo se ha convertido en protagonista de las escenificaciones contemporáneas.

Ese mismo año del 150º aniversario de Chéjov, 2010, la Universidad de Moscú le dedicó al escritor un extenso número especial de su Boletín, presentando diferentes aspectos de la teoría de la traducción. N. E. Dodónova (Н. Э. Додонова) postula en su ensayo «Перевод А.П. Чехова: универсальное и национальное» [«La traducción de A. P. Chéjov: lo universal y lo nacional»] que lo universal en la obra del escritor ruso son los temas planteados, las relaciones interpersonales que se pueden fácilmente adaptar a

cualquier ambiente. Observando la opinión irónica de Chéjov sobre la idea de traducir sus obras de teatro que consideraba meramente rusas, Dodónova concluye que «Una traducción interpretativa-adaptada de A. P. Chéjov es posible en el marco del enfoque comunicativo-pragmático que haría posible una versión traducida con un efecto aproximadamente adecuado en el lector»<sup>7</sup> (2010: 86). N. N. Mirónova (Н. Н. Миронова) escribe sobre la recepción de «Вишнёвый сад» en Alemania; L. Yu. Nazarenko (Л. Ю. Назаренко), sobre los dramas de Chéjov en la traducción checa; L. I. Razdobudko-Čović y B. O. Čović (Л. И. Раздобудько-Чович, Б. О. Чович) analizan la traducción interlingüística e intersemiótica en serbio, apoyándose en la teoría de Jakobson.

En 2016 el Museo teatral estatal A. A. Vajrushin publicó la colección «Белый квадрат. Чеховские спектакли Джорджо Стрелера» [*Cuadrado blanco: Espectáculos chejovianos de Giorgio Strehler*], dedicada a los montajes chejovianos del director italiano, que une numerosos ensayos de diferentes años dedicados al director teatral más famoso por sus producciones de la obra de Chéjov en Italia. Los resultados del estudio de dichos materiales se reflejarán abajo en paralelo con el estado de la cuestión en España y Cataluña.

Las IV Lecturas Skaftimovianas<sup>8</sup> (2016) se dedicaron a la relación literaria entre Chéjov y Dostoievski; ese mismo año salió a la luz la monografía colectiva a base de las lecturas en Yalta «Чехов и Шекспир» [*Chéjov y Shakespeare*], con motivo del 400º aniversario de la muerte de Shakespeare (2015). Entre los rasgos en común de los dos grandes dramaturgos se destacaban la mezcla de lo cómico y lo dramático, la tendencia de nunca justificar o juzgar a los personajes (Georges Vanu), las citas y las reminiscencias de *Hamlet* en «Безотцовщина» [*Platónov*] y «Вишнёвый сад» [*El jardí dels cirerers. El jardín de los cerezos*], los planteamientos shakespearianos en «Чайка» [*La gaviota*], los paralelismos entre los personajes como Treplev e Ivánov y Hamlet (Thomas Vinner).

---

<sup>7</sup> «Интерпретационно-адаптационный перевод А.П. Чехова возможно выполнять в ключе коммуникативно-прагматического подхода, который позволял бы привести к переводному варианту с приблизительно адекватным воздействием на читателя.»

<sup>8</sup> A partir de 2013, se celebran congresos internacionales anuales en los marcos de las Lecturas Skaftimovianas, dedicadas a Aleksandr Skaftimov (Александр Скафтымов), un filólogo cuyas investigaciones sobre Dostoievski y Tolstói, Ostrovski y Chéjov se consideran clásicas en los estudios literarios.

En 2018 se publicó el volumen «На авансцене режиссеры. Диалоги 2015 / 2016 / 2017» [*Directores en el proscenio. Diálogos 2015 / 2016 / 2017*], donde diferentes directores de teatro hablaban del espacio teatral contemporáneo, la vida cultural en el país, refiriéndose, entre otros, a los montajes de las obras de Chéjov. Entre los espectáculos de esa temporada los directores distinguían «Вишнёвый сад» del Teatro de Arte en noviembre, dirigido por Lev Dodin, con una clara tendencia a buscar la proximidad con el público. Se llega a la conclusión que los textos clásicos siguen representándose no por el mero deseo de revivir algo antiguo sino por contener un mensaje actual sobre el mundo que nos rodea hoy en día o nuestro mundo interior. Esa actualidad se manifiesta no sólo en las funciones teatrales, sino también en una gran cantidad de nuevas películas. Es remarcable que desde la segunda mitad del siglo XX han aparecido numerosas películas basadas en las obras de Chéjov, como bien «Дама с собачкой» [*La dama del perrito*] (director: Iosif Heifits, URSS, 1960); «Дядя Ваня» [*Tío Vania*] (director: Andréi Konchalovski, URSS, 1970), «Неоконченная пьеса для механического пианино» [*Una pieza inacabada para un piano mecánico*] (director: Nikita Mijalkov, URSS, 1976), «Очи чёрные» [*Ojos negros*] (director: Nikita Mijalkov, Italia – URSS, 1987).

Ala Golovachova (Алла Головачёва) publicó en 2020 su estudio «Антон Чехов и “симпатичные драматурги”» [*Anton Chéjov y los “dramaturgos simpáticos”*], donde indaga las relaciones de Chéjov con el teatro y dramaturgia rusa del último cuarto del siglo XIX y los principios del XX, los vínculos personales y artísticos. En el anexo se presentan los textos de las cinco comedias de un acto analizadas.

Se han publicado, además, monografías colectivas y colecciones dedicadas a las lecturas de una sola obra. Así, Galina Jolodova (Галина Холодова, 2016) en «Мой Чехов» [*Mi Chéjov*] resume los montajes de «Вишнёвый сад» de los años 1975-80, destacando las escenificaciones de G. Strehler. El volumen con más peso sobre dicha obra, sin embargo, es «Последняя пьеса Чехова в искусстве XX-XXI веков» [*La última obra teatral de Chéjov en el arte de los siglos XX-XXI*] bajo la edición de Golovachova, Gúlchenko, Domanski (Головачёва, Гульченко, Доманский, 2015). Los investigadores examinan no sólo los recursos internos de la obra, sino sus enlaces metatextuales: los elementos chejovianos en la dramaturgia de los años 70-80, el simbolismo de la venta del jardín de los cerezos según la interpretación de la literatura rusa contemporánea, las analogías de

las escenificaciones contemporáneas (una interpretación subjetiva de la obra, una atención detallada a los personajes secundarios, etc.).

Otra colección de artículos, encabezada como «“Чайка”. Продолжение полета» [*“La gaviota”. El vuelo que continúa*] (2015), fue dedicada al primer drama mayor de Chéjov, observándolo en el contexto del arte y literatura contemporáneas. En este volumen, Ala Golovachova, Jean Bonamour, Jerome H. Katsell y Nina Ischuk-Fadéieva (Нина Ищук-Фадеева) escriben sobre las referencias de Guy de Maupassant, en particular, su cuento *Sur l'eau*, en «Чайка», mientras Aleksandr Kubásov (Александр Кубасов) destaca la intertextualidad con la literatura francesa en general.

Una colección impresionante de dos volúmenes salió en 2019 en torno a «Дядя Ваня», titulada como «От “Лешего” к “Дяде Ване”» [*Desde “El duende” hasta “Tío Vania”*]. Los autores de los artículos agrupados en el primer volumen de la edición analizan detalladamente «Леший» [*El bruixot dels boscos. El duende*], un texto temprano que luego iba a dar lugar a «Дядя Ваня», y observan el proceso de esta transformación.

El segundo volumen incluye, junto con algunos estudios inéditos de Skaftimov, un ensayo colectivo sobre el *boom* de Chéjov en los teatros rusos en invierno y primavera de 1994, reflexiones de directores, actores, críticos. Sólo en Moscú hubo siete espectáculos de «Дядя Ваня» en esa temporada. Tatiana Shaj-Azízova lo explica señalando que hay una tendencia entre los productores de marcar con esta obra de Chéjov alguna fecha importante: «Se ha convertido en una obra para los puntos de inflexión: algunos la estrenan para su inauguración, otros, para celebrar un aniversario»<sup>9</sup> (2019, II: 40). Más tarde, en su artículo «Время для Чехова» [*«Tiempo para Chéjov»*], la investigadora postula: «Esos estallidos de popularidad, nunca casuales, siempre se han debido al imperativo de la época» (*ibid.*, 73)<sup>10</sup>.

Tantos estudios de los últimos años dejan claro que la obra de Chéjov sigue gozando de un interés inagotable en los escenarios y el mundo académico de la Rusia actual: es más, el autor se percibe como alguien presente, sus protagonistas, casi como personas vivas: se celebran eventos no sólo en los aniversarios del escritor, sino también de sus personajes: así, el congreso dedicado a «Вишнёвый сад» en 2015 fue celebrado el 22 de

---

<sup>9</sup> «Пьеса стала какой-то рубежной: кто ею открывается, кто – отмечает юбилей.»

<sup>10</sup> «За вспышками их популярности, всегда неслучайной, стояла воля этого времени.»

agosto, el día de la subasta para la casa de los Ranevski. En cuanto a los temas más relevantes de los estudios hoy en día, destaca el interés por las interpretaciones internacionales de Chéjov, las relecturas de sus obras, entendiéndose como relecturas tanto las traducciones, adaptaciones y versiones, como los montajes mismos, el papel del legado de Chéjov en la cultura universal. Queda claro que la dramaturgia de Chéjov no sólo ha mantenido su actualidad en los escenarios europeos a lo largo del siglo XX, sino también ha ido cobrando más interés entre los directores teatrales contemporáneos, siendo objeto de diferentes estudios y tesis académicas tanto en Rusia como en otros países del mundo.

### 1.1.2. Chéjov en Alemania

Daria Ólitskaia afirma que a pesar de la gran popularidad del teatro de Chéjov en Alemania hoy en día, «Este camino resultó bastante largo y difícil»<sup>11</sup> (2004: 5). Gerhard Dick (Дик, 1997: 121-139) menciona en «Чехов в немецкой литературе и критике (1890-1945)» [«Chéjov en las ediciones alemanas y la crítica (1890-1945)»] que primero llegaron a Alemania los relatos del escritor: así, ya en 1890, seis años más tarde de la publicación de su primera colección en Rusia, la editorial Karl Reißner de Leipzig publicó un volumen de sus relatos llamado *Russische Leute* [*Gente rusa*]. Al año siguiente, el mismo traductor, Johannes Treumann, cooperó con la editorial Reclam para incluir en la serie Universal Bibliothek, N. 2846, otra colección, *In der Dämmerung* («В сумерках» [*En el crepúsculo*]). Estas traducciones llamaron la atención de la crítica: Carl Busse, quien le dedicó un amplio artículo en la revista *Die Gegenwart* (*Ein neuer russischer Dichter. Anton Tschechow*. Berlin, 1892), «fue capaz de apreciar tan pronto y con tanta certeza la importancia de Chéjov y equipararlo con escritores como Turguénev, Tolstói o Dostoievski»<sup>12</sup> (*ibid.*, 121). Sin embargo, sólo a partir de 1897 llegó el reconocimiento más amplio, desde que el semanario *Simplicissimus* empezó a publicar varios relatos del autor, entre ellos, traducciones del editor general Korfiz Holm. En el umbral del siglo XX, Chéjov se percibía en Alemania más como un experto del relato corto.

---

<sup>11</sup> «Но этот путь оказался весьма долгим и трудным.»

<sup>12</sup> «Примечательно, что критик столь рано и так уверенно смог оценить значение Чехова и поставить его в один ряд с такими писателями, как Тургенев, Толстой, Достоевский» (trad. de A. L. Beziménskaia).

Esta imagen cambia con la llegada del nuevo siglo. Es conocida la carta de Rainer Maria Rilke a Chéjov (05/03/1900), donde le informa que ha hecho una traducción de *Die Möwe* («Чайка» [*La gaviota*], actualmente perdida). August Scholz llevó a cabo las traducciones de *Drei Schwestern* («Три сестры» [*Las tres hermanas*]) y *Onkel Wanja* («Дядя Ваня» [*Tío Vania*]). G. Dick habla de nueve nuevas publicaciones en 1901, entre las cuales, la primera edición en varios volúmenes (traducción de Vladímir Chumikov), y catorce traducciones en 1902, la mayoría de las cuales, obras dramáticas. El estreno alemán de *Die Möwe* tuvo lugar en **1902** en Breslavia; *Onkel Wanja* se estrenó en Múnich en 1903, un año después la producción se representó en Berlín. En 1904, cuando Chéjov falleció en el balneario alemán Badenweiler, varios periódicos escribieron sobre su muerte.

La primera gira del Teatro de Arte de Moscú por Alemania en **1906** dejó una gran influencia de la versión de Stanislavski. Según Robert Leach:

In an attempt to recoup their losses, Stanislavsky and Nemirovich decided to embark on their first foreign tour, which would take in Dresden, Leipzig, Prague, Vienna, Frankfurt and Berlin. The tour made its greatest impact in Berlin. The leading critic Alfred Kerr devoted long articles to it; Hauptmann and Schnitzler declared it a revelation; the young Max Reinhardt was inspired to create his Munich Kammerspiele on the MAT model. Duse was so impressed she suggested they should extend the tour to Paris (Borovsky, Leach, 1999: 269).

La manera de interpretar de los rusos fue revolucionaria en Occidente: «The early MAT revitalised the art of acting, made a cult of the pause, the subtext and the constant interaction of characters» (Smeliansky en Gottlieb, Allain, 2000: 30). Durante mucho tiempo esta interpretación, con varias modificaciones introducidas por los productores en el texto original, se consideraba la única posible: «Los montajes de Stanislavsky fueron reconocidos como el “estándar” del teatro chejoviano» (Mirónova, 2010: 57)<sup>13</sup>. De hecho, el texto adaptado por dicho teatro fue la fuente que les sirvió a los primeros traductores de Chéjov en Alemania, Siegfried Aschkinasy y Lion Feuchtwanger, en lugar del original (1912).

---

<sup>13</sup> «Постановки К.С. Станиславского были признаны “стандартом” чеховского театра.»

Este éxito contrasta con el fracaso de los primeros intentos de escenificación de las obras de Chéjov por directores locales. Peter Urban comenta (1997: 140-200), citando al crítico Klaus Bednarz, que tras el estreno en Berlín en 1909 y en Múnich en 1911, *Die Möwe* no volvió a aparecer por más de diez años en los repertorios; de los montajes de *Onkel Wanja* que siguieron la gira del Teatro de Arte, ninguno duró más de seis espectáculos a lo largo de los cuarenta años posteriores. La falta de acción y de conflicto habituales en los dramas de Chéjov no cumplía con las normas establecidas: algunos críticos etiquetaban su dramaturgia como inapta para el escenario, considerando la acción dramática de sus obras «muy insignificante», a los personajes, «sin suficiente relieve», y los monólogos, «demasiado largos»<sup>14</sup> (O. Brahm, citado en Ólitskaia, 2004). Su fama de pesimista, por otro lado, se debía a la crítica de los contemporáneos rusos de Chéjov. Si en Rusia explicaban su «pesimismo» por su relación con los procesos sociales, en Europa se veía como un rasgo personal del autor: le atribuían las palabras de desesperación pronunciadas por sus personajes. La imagen general no cambió a pesar del interés particular de figuras como el austríaco Berthold Viertel o Rainer Maria Rilke, quienes veían la innovación de Chéjov en la penetración del sentimiento trágico en el ambiente de cotidianeidad, antes inusual, así como su capacidad de juntar en un drama toda la condensación de vida. Al público y a los críticos de las piezas montadas la acción dramática les parecía insignificante, les sorprendía que el carácter de los personajes se descubriera mediante tantos monólogos largos. En Alemania en estos años los espectáculos resultaban aburridos y algunas veces no duraban más que una sesión.

Según Yevguenia Adam (2008), esta reacción se debía también a la escasez de traducciones, sobre todo literarias, aptas para el escenario. La investigadora nota que la percepción de la obra del escritor en el extranjero y su recepción dependen directamente de la calidad de las traducciones: después de la publicación de la versión del traductor Johannes Treumann en 1890, hubo cuarenta y cinco estudios críticos sobre Chéjov en veinte años. Los años posteriores dieron paso a un cambio paulatino de la recepción de la obra dramática de Chéjov.

---

<sup>14</sup> «В конце XIX и первой половине XX века немецкие критики, вслед за русскими, отвергали драматургию Чехова как неэсценичную, находя драматическое действие в его пьесах “очень незначительным”, характеры – “недостаточно рельефными”, а монологи — “слишком длинными”.»

En los 1910 habían seguido publicándose algunas traducciones de su prosa, como la colección *Ein bekannter Herr: humoristische Geschichten* («Знакомый мужчина: юмористические рассказы» [*Un hombre conocido: relatos humorísticos*]), traducida por Eugen Diederichs.

El interés por la obra de Chéjov se revivió con más fuerza tras la Primera Guerra Mundial. El primer montaje de *Der Kirschgarten* («Вишнёвый сад» [*El jardín de los cerezos*]) en alemán tuvo lugar en el teatro de Viena en 1916: la primera reseña la firmó el destacado escritor alemán L. Feuchtwanger. En 1917 la misma obra se presentó por primera vez en Alemania, en Kammerspiele de Múnich. Al año siguiente la obra se estrenó en Berlín (director: Friedrich Kayssler), con la participación del actor Jürgen Frehling haciendo de Trófimov, quien iba a estrenar, esta vez en su calidad de director, el primer montaje de *Drei Schwestern* en Alemania (1926). Al mismo tiempo, August Scholz seguía con su labor de traductor. En 1918 salió a la luz su versión de *Der Kirschgarten*; en 1919, *Iwanow* («Иванов» [*Ivánov*]), *Der Bär* («Медведь» [*El oso*]) y *Die Hochzeit* («Свадьба» [*La boda*]). Las traducciones de Scholz se empleaban en la mayoría de las escenificaciones de los autores rusos en Berlín. Entre 1918 y 1920 se publicaron diez ediciones de las obras de Chéjov en Alemania.

A la luz de los acontecimientos históricos en Alemania, los años treinta supusieron otra pausa para la presencia de la literatura rusa. Sin embargo, según los investigadores de San Petersburgo Vadim Maksimov (Вадим Максимов) y Aleksandra Varénikova (Александра Вареникова), «Cuando en 1933 en Alemania ardían hogueras de libros, en ellas quemaban a Máximo Gorki y Fiódor Sologub, pero a Chéjov, no. Los montajes de él continuaban»<sup>15</sup> (en Gúlchenko y Domanski, 2015: 222).

A finales de la década de los treinta, *Der Kirschgarten* se convirtió en un nuevo punto de referencia en la historia alemana de la recepción teatral de la dramaturgia de Chéjov. Tras una pausa de veinte años, en 1938, el director Heinz Hilpert presentó su versión en el Deutsches Theater. La producción fue un gran éxito y provocó el regreso de otras obras de Chéjov a los repertorios. Hilpert volvió a dirigir su mirada a la obra de Chéjov tras la guerra, poniendo en escena *Drei Schwestern* en 1958. Según P. Urban, «Las puestas en

---

<sup>15</sup> «Когда в 1933 году в Германии полыхали костры из книг, в них горели Максим Горький и Федор Сологуб, но не Чехов. Его продолжали ставить.»



escena de H. Hilpert tienen un único objetivo: la fidelidad al original. Se distinguen por su humor, su sobriedad berlinesa y su musicalidad»<sup>16</sup> (1997: 161).

Una importante contribución a la difusión de esa obra corresponde al reconocido eslavista alemán Reinhold Trautmann, quien publicó en 1947 en la editorial Diederichs de Leipzig el tomo *Die besten Geschichten* [*Los mejores relatos*] que él mismo tradujo al alemán. Empezando desde 1949, la editorial berlinesa Rütten und Loening comenzó a publicar *Gesammelte Werke* [*Las obras completas*] de Chéjov en seis volúmenes, en traducción de Johannes von Günther. Los eslavistas Gudrun y Wolf Düvel publicaron en 1954 la biografía *Tschechow*, que daba una imagen bastante detallada de la vida y la obra del escritor. Este mismo año Thomas Mann presentó su visión de Chéjov en el ensayo *Versuch über Tschechow* [*Un intento sobre Chéjov*].

Entre los montajes posteriores tuvieron una gran repercusión los de Peter Scharoff, que puso en escena *Drei Schwestern* en el Volkstheater de Viena en 1956 y *Der Kirschgarten* en el Schauspielhaus de Düsseldorf en 1958. Scharoff defendía la imagen optimista de Chéjov y, a diferencia de Hilpert, cuyas versiones prescindían de elementos cómicos, trató de enfatizarlos. P. Urban menciona que «Las producciones de Sharoff son unánimemente reconocidas como cumbres de la actuación de un conjunto de actores»<sup>17</sup> (1997: 162).

En 1956 vio la luz el estudio crucial *Theorie des modernen Dramas* [*Teoría del drama moderno*], de Péter Szondi, donde se define la proximidad del teatro de Chéjov al drama moderno, su reacción ante la crisis del drama y su ruptura con el paradigma tradicional a través de la inclusión de elementos épicos y líricos en el contexto dramático y los diálogos tejidos de monólogos:

But even this dialogue carries no weight. It is the pale background on which monologues framed as conversation appear as touches of color in which the meaning of the whole is concentrated. These resigned self-analyses — which

---

<sup>16</sup> «Постановки Г. Гильперта преследуют одну единственную цель: верность оригиналу. Их отличают юмор, берлинское трезвомыслие, музыкальность» (trad. de A. L. Beziménskaia).

<sup>17</sup> «Постановки Шароффа также единодушно признаются вершинами ансамблевой игры» (trad. de A. L. Beziménskaia).

allow almost all the characters to make individual statements — give life to the work. It was written for their sake (1987: 20).

La autora de otro estudio de 1959, Marianne Kesting, ya acerca la obra dramática de Chéjov al teatro de absurdo por el aislamiento de los protagonistas y lo considera antecesor del drama épico contemporáneo con sus piezas que capturan el cansancio, el aburrimiento y la incapacidad de actuar. Si Alexander Brückner en su *Russische Literaturgeschichte* [*Historia de la literatura rusa*] (1929) presentaba a Chéjov entre los novelistas, a partir de los 1950, el escritor es percibido mucho más como dramaturgo. Lo empiezan a ver como al precursor del teatro nuevo, el drama de situación, del silencio, de la cotidianeidad.

El centenario del escritor, 1960, se celebró en la República Democrática Alemana con una serie de eventos organizados por un especial Comité Chejoviano; muchos teatros pusieron en escena sus obras, por la radio emitieron lecturas de los relatos de Chéjov, así como una producción radiofónica de *Onkel Wanja*. En 1961 salió la biografía más detallada de Chéjov en Alemania Oriental, *Anton Tschechow: Dichter der Morgendämmerung* [*Antón Chéjov: poeta del amanecer*], de Wolf Düwel.

El interés por el teatro de Chéjov se hace más activo tras los eventos de la celebración de su centésimo aniversario en 1960 y sobre todo a partir de 1968 y desde los años setenta, al traducirse y publicarse su prosa, sus dramas, diarios y cartas. El escritor, traductor Peter Urban tradujo las obras de teatro *Die Möwe* y *Der Kirschgarten*: sólo este, por ejemplo, tuvo tres representaciones en la temporada 1969-1970. Dos puestas en escena de *Drei Schwestern* en alemán cobraron una fama internacional, la de Rudolf Noelte (1964) y la del director checo Otomar Krejča (1966): esta estuvo de gira por las mayores capitales teatrales del mundo. Por la innovación de su enfoque destacó el montaje de Peter Zadek (1968) que aspiraba alejar *Der Kirschgarten* de la imagen creada por Stanislavski, subrayar en la obra un cierto contenido universal que no dependiera del contexto nacional e histórico. Un libro crucial en la historia de la recepción de Chéjov fue la primera monografía alemana, aparecida en 1968, dedicada al estudio de su experiencia dramática, *Anton Tschechow*, de Siegfried Melchinger (Hannover: Friedrich Verlag, 1968). S. Melchinger, uno de los editores del periódico *Theater Heute*, decía que los montajes de Stanislavski no sólo estaban lejos de las ideas de Chéjov sobre el teatro, sino

que el director ruso le contradecía, no interpretaba correctamente algunos de sus conceptos clave (por ejemplo, aplicaba ruidos escénicos en momentos donde se debía guardar un silencio dotado de un significado especial).

Un gran papel en la popularización de la obra de Chéjov en Alemania tuvo una ciudad alemana que es conocida como la capital chejoviana de Europa: Badenweiler. En este pequeño balneario pasó Chéjov sus últimos días en 1904. Cuatro años más tarde, en 1908, aquí levantaron el primer monumento al escritor ruso en el mundo. Aunque destruido en 1918, fue recuperado en 1922. En 1956 aquí inauguraron el archivo de Chéjov y se celebraron dos grandes simposios internacionales en 1985 y 1994. Rolf-Dieter Kluge, uno de los iniciadores del primer simposio, resumió el desarrollo importante que había tenido la obra de Chéjov en Alemania en los años setenta, observando:

Hoy en día la lectura de Chéjov ya tiene tanta importancia en las investigaciones y reseñas contemporáneas que se puede considerar superado el tópico del humorista y la antinomia tradicional «optimista-pesimista» en su obra. Chéjov hoy es más bien un diagnosticador de nuestro tiempo; sus obras van en paralelo con el presente, y los modelos de futuro que esbozó nos incitan a la autoimagen más crítica<sup>18</sup> (citado en Ólitskaia, 2004: 5).

Entre las funciones de los setenta destacaron dos estrenos en 1977: *Platonow* de Ottomar Krejča en Schauspielhaus de Dusseldorf y *Der Kirschgarten* de Manfred Karge y Matthias Langhof en Bochum.

P. Urban se propuso traducir la obra completa de Chéjov y la publicó, junto con su estudio biográfico *Über Čechov [Sobre Chéjov]*, en 1988 con la editorial suiza Diogenes-Verlag, la difusora principal de la obra de Chéjov entre los lectores alemanohablantes por el mundo. Según Daria Ólitskaia (2004), el mérito de P. Urban como traductor reside sobre todo en el hecho de que supo liberarse de la vieja y anticuada tradición de la traducción, que afectaba negativamente a la recepción de la obra de Chéjov en Alemania, haciendo así a Chéjov más accesible e interesante para los lectores.

---

<sup>18</sup> «В современных исследованиях и рецензиях Чехов прочитывается уже так серьезно, что клише юмориста и традиционная антинomia “оптимист – пессимист” в его творчестве могут считаться преодоленными. Сегодня Чехов скорее диагностик нашего времени; его произведения выстраиваются в параллель к настоящему, а начертанные им модели будущего призывают нас к самой критичной самооценке.»

En los años ochenta, Peter Stein se convirtió en uno de los principales directores de Chéjov. En 1984 estrenó *Drei Schwestern* en el teatro Schaubühne de Berlín. El crítico Benjamin Henrichs escribía en *Die Zeit* (10/2/1984): «Cotidianidad y magia mítica: en ninguna producción de Chéjov han estado ambas cosas tan juntas, tan inseparables, como en la producción de Peter Stein de *Drei Schwestern* en la Schaubühne de Berlín»<sup>19</sup>. En 1989 Peter Stein sorprendió al público del teatro berlinés Schaubühne con un «soberbio montaje» de *Der Kirschgarten*, su segunda obra chejoviana, que tuvo reseñas incluso en España: *La Vanguardia* escribe (04/10/1989): «La espléndida escenografía de Cristophe Schubirger y una iluminación en la que tampoco hay lugar para nada artificial o artificioso, unidos a una interpretación magnífica, equilibrada, homogénea y dúctil hacen de este montaje un memorable espectáculo».

Se hicieron cada vez más frecuentes los trabajos sobre los problemas específicos de los vínculos entre las obras de los escritores extranjeros y las de Chéjov, un ejemplo sería la colección de dos volúmenes *Opera Slavica. Anton P. Cechov. Werk und Wirkung* [*Opera Slavica. Anton P. Chéjov. Obra e influencia*] (Wiesbaden, 1990). En 1996 salió en Rusia la colección «Чехов и Германия» [*Chéjov y Alemania*] bajo la edición de V. Kataiev y R. Kluge, abarcando una serie de estudios dedicados a distintos aspectos de la recepción de la obra chejoviana.

El siglo concluyó con la nueva teoría de Hans-Thies Lehmann sobre el teatro posdramático, *Postdramatisches Theater* (1999), que incorporaba algunos de los puntos de partida de la teoría literaria de Péter Szondi, considerando a Chéjov uno de los precursores del teatro posdramático. El estudio de Lehmann se sitúa en la desaparición de los elementos del diálogo tradicional y la emancipación del orden de la fábula, principios ya recurrentes en el teatro de Chéjov. En contraposición a Szondi, sin embargo, Lehmann no defiende la sustitución del teatro dramático por el épico, sino deduce el inicio de una nueva era de un «teatro sin drama» (2013 [1999]: 55). Refiriéndose a varios autores en cuya obra Szondi observaba los «síntomas» de la crisis de su época, Lehmann postula en una entrevista:

---

<sup>19</sup> »Alltäglichkeit und mythischer Zauber – noch in keiner Tschechow-Inszenierung war beides so nah beieinander, so unzertrennlich wie in Peter Steins Inszenierung der ›Drei Schwestern‹ an der Berliner Schaubühne.«

Chéjov es sin duda el más *posdramático* de todos ellos y en concreto *Las tres hermanas* es un buen ejemplo de una nueva concepción del tiempo —de un tiempo estanco— llevada al teatro. El teatro de Chéjov es indudablemente un claro precursor del teatro beckettiano (*Pausa*, 29, 2008).

Entre las puestas en escena mencionadas como ejemplos del teatro posdramático aparecen varios montajes a partir de las obras de Chéjov como las escenificaciones de Otomar Krejča o de Elizabeth LeCompte.

El nuevo milenio en Alemania siguió con la publicación de nuevas traducciones de Chéjov y, sobre todo, numerosos montajes de sus obras con una frecuencia anual. En 2001 Gundula Schroeder eligió *Die Möwe* para su quinta producción en el Teatro Chateau Pech, consiguiendo un gran reconocimiento del público. En 2002 Roland Schäfer estrenó *Onkel Wanja* en Bonn, con una interpretación que Hans-Christoph Zimmermann describe como «un teatro psicológico de alto nivel: hacía tiempo que no se veía un campo tan extenso con una libertad tan grande para los actores»<sup>20</sup> (*General Anzeiger*, 17/11/2002). Ese mismo año tuvo lugar en Hamburgo el estreno mundial del ballet del estadounidense John Neumeier *The Seagull*, con la música de Dmitri Shostakóvich, Evelyn Glennie, Piotr Chaikovski, Aleksandr Skriabin.

En 2004, con motivo del centenario de la muerte del escritor, se celebraron conferencias en muchos países, que culminaron con el tercer Simposio Internacional Chéjov „Anton P. Čechov als Dramatiker“ [«Anton P. Chéjov como dramaturgo»] en Badenweiler, del 14 al 18 de octubre de 2004. Ólitskaia (2004) afirma que, según las conclusiones de este Simposio, Chéjov era el autor ruso más representado en Alemania en las últimas décadas.

En 2005, el director general del Schauspiel Köln Günter Krämer se despidió de su teatro con su tercer montaje de *Die Möwe* (después de la de Stuttgart en 1983 y la de Bremen en 1987), haciendo hincapié en la comedia como había descrito Chéjov su drama. En estos años aparecieron, además, ecos de la obra de Chéjov en el cinematógrafo, como en la película *Nachmittag [Tarde]* de Angela Schanelec (2007).

---

<sup>20</sup> »Schäfers Interpretation ist psychologisches Theater auf hohem Niveau: solch ungeheure Disziplin bei solch großem Freiraum für die Schauspieler sah man lange nicht.«

Uno de los teatros más importantes, Deutsches Theater de Berlín, hospedó *Onkel Wanja* de Jurgen Gosch en 2008. Tanto *Onkel Wanja* como *Die Möwe* fueron invitadas al festival Theatertreffen —en 2008 y 2009, respectivamente—, y *Onkel Wanja* se reconoció «Producción del año» en 2008 por el jurado de críticos independientes de *Theater Heute*. En 2008 esta obra fue presentada también en Hamburgo, en Thalia Theater, por Andreas Kriegenburg.

En 2009 el teatro Schauspielhaus Hannover estrenó *Der Kirschgarten* (director: L. O. Walburg) que aproximaba la pieza a una trama universal para todos los tiempos. En 2010 el director Michael Thalheimer presentó su versión de la misma obra en el Teatro de Stuttgart, usando la traducción de Thomas Brasch y resaltando el toque pesimista de la pieza, la fatalidad de la repetición de los errores históricos y los problemas del mundo capitalista. El mismo año Frank Castorf presentó una coproducción internacional, *Nach Moskau! Nach Moskau! [¡A Moscú! ¡A Moscú!]*, estrenada en Berlín y en Viena, donde entrelazaba «Три сестры» con el relato «Мужики» [*Los campesinos*].

A inicios de la temporada 2010, la directora artística de Schauspielhaus de Düsseldorf Amélie Niermeyer, quien ya había versionado *Drei Schwestern* e *Iwanow*, puso en escena *Die Möwe*. Se trata de una obra de cámara en un escenario abierto. Ese año la dramaturga Rebekka Kricheldorf ganó el premio «Förderpreis Komische Literatur» de la ciudad de Kassel por su reescritura de «Три сестры», *Villa Dolorosa*.

*Der Kirschgarten* fue dirigido en 2011 por Thomas Langhoff en Berlín y por Karin Henkelin en Colonia. La atención hacia esa obra siguió en 2012, con otro montaje en Berlín, esta vez con la dirección de Stephan Kimmig y la adaptación de Thomas Brasch, donde el hincapié se ponía en «el dinero como voluntad e imaginación»<sup>21</sup> (Kasch, folletín electrónico *Nachtkritik*, 24/02/2012).

En 2012, en el marco del Año de la amistad ruso-alemana, se llevó a cabo el programa cultural «RusImport», un proyecto de colaboración del Festival del Nuevo Teatro Europeo y el Festival de Berlín (portal *Russkiy Mir*, 14/12/2012), que incluyó una representación de «Три сестры» de Chéjov a cargo del Estudio Pyotr Fomenko que inauguró el festival en Berlín.

---

<sup>21</sup> »Das Geld als Wille und Vorstellung.«

En 2013, Klaus Hemmerle estrenó otra versión de *Onkel Wanja* en Theater Lübeck, y Matthias Gehrt, *Der Kirschgarten*:

En la producción de Matthias Gehrt, que se estrenó el sábado en el Stadttheater, la antigua finca señorial de Ranévskaja (Eva Spott) lleva mucho tiempo bajo el agua. Los muebles antiguos están arruinados, los zapatos y la ropa fina están empapados, pero la fiesta continúa<sup>22</sup> (Christoph Elles, *Westdeutsche Zeitung*, 10/11/2013).

Maksímov y Varénikova (2015: 222) alegan en «Последняя пьеса Чехова в искусстве XX-XXI веков» [«La última obra de teatro de Chéjov en el arte de los siglos XX-XXI»] que en la temporada 2013/14 sólo en Berlín hubo montajes de *Der Kirschgarten* en dos teatros, después de lo cual la obra se representó en Dresde (2012), Colonia (2011), Leipzig (2009), Múnich y Berlín (en 2006 ambos), y otra vez en Múnich (2014/15). Los investigadores destacan sobre todo el montaje de Sabine Auf der Heyde en Statstheater de Maguncia, que ubica los acontecimientos en 1930. En 2013 esta obra fue representada por el teatro Gorky de Berlín. El mismo teatro acogió en 2015 *Onkel Wanja* de Nurkan Erpulat, mientras Karin Beyer presentaba la misma obra en Schauspielhaus en Hamburgo.

En 2016, Thomas Ostermeier, director artístico de la prestigiosa Schaubühne de Berlín desde 1999 hasta hoy, estrenó su versión de *Die Möwe* en el teatro de Lausana, donde cuestionaba la condición humana y su lugar en la sociedad. La función tuvo una gran repercusión y giras por toda Europa.

En 2018 se estrenó en la Kesselhaus de Berlín *Warten auf Drei Schwestern* [*Esperando a las tres hermanas*], una producción teatral de éxito internacional del director turco Selin İşcan. En esta adaptación, tres actrices sueñan con ir a Berlín a representar *Drei Schwestern*. Detenidas en la frontera, interpretan fragmentos de la obra clásica de Chéjov. Tras el estreno en mayo de 2016 en el marco del Festival Internacional de Teatro de Estambul, la obra fue invitada al reconocido festival de teatro de Avignon y fue nominada por el Festival Fringe de Hollywood como mejor espectáculo internacional. El mismo año

---

<sup>22</sup> »In Matthias Gehrts Inszenierung, die am Samstag Premiere am Stadttheater feierte, steht das ehemals herrschaftliche Gut der Ranevskaja (Eva Spott) längst unter Wasser. Die antiken Möbel sind ruiniert, Schuhe und feine Kleider durchnässt, doch die Party geht weiter.«

destaca también por la producción de *Drei Schwestern* de Karin Henkel en el Deutsches Theater de Berlín.

La trayectoria de la recepción de Chéjov en Alemania a través de un siglo permite notar que, si a principios del siglo XX los críticos juzgaban las ventajas y desventajas de los dramas a base de sus impresiones del montaje, ahora, gracias a distintas versiones de traducción y adaptaciones en el escenario, se conocen mejor los textos originales, lo cual da lugar a un cambio del horizonte de expectativas. L. Feuchtwanger se preguntaba si las peculiaridades de la dramaturgia de Chéjov no eran premisas para la renovación del drama mismo. Herta Schmid (1973) considera una de las innovaciones de Chéjov la creación del drama de situación («Situationsdrama»), donde no es la acción el factor definitivo para la construcción de una unidad semántica, a diferencia del drama de personas («Personendrama») y el drama de discurso («Gesprächsdrama»): «la comunicación pierde su relevancia, el verdadero “interlocutor” es la propia situación objetiva»<sup>23</sup> (Jäger, 2008: 229). Esta es la razón por la cual los que hablan muchas veces no se dirigen a un destinatario concreto o no reaccionan a la réplica dirigida a ellos. El cliché de «pesimista» en el teatro de Chéjov fue superado. Aparte del sarcasmo y la mente aguda escéptica del autor ruso, los críticos y el público empezaron a vislumbrar su fe en la dignidad humana, en la posibilidad de una vida digna. Se reconoció como un logro fundamental su capacidad de analizar los problemas de la infelicidad, las razones que subyacen en el desengaño de la vida y el fracaso personal de toda una generación. Con el tiempo el incumplimiento en el teatro de Chéjov de las normas establecidas para la escritura dramática dejó de verse de forma negativa y empezó a considerarse como un método que ponía de relieve cada detalle. Cambia también la aproximación de los directores: por ejemplo, empiezan a prevaler los matices de comedia o de farsa. Los nuevos enfoques de los directores posteriores alemanes en la elección individual de los medios artísticos de expresión tienen una cosa en común: la intención de alejarse de la imagen de Stanislavski. La segunda tendencia más importante era la emancipación de la obra del contexto histórico-nacional en el que se creó, la búsqueda de un contenido «universal», «global», del conflicto.

---

<sup>23</sup> »Die agierenden „Sprechsubjekte“ seien weniger wichtig, ihre gegenseitige Kommunikation trete zurück, ihr eigentlicher „Sprechpartner“ sei ihre „eigene“ gegenständliche Situation“.



### 1.1.3. Chéjov en Inglaterra

La primera traducción de Chéjov en Gran Bretaña data de **1897**: en la revista londinense *Temple Bar* se publicaron las traducciones de dos relatos, *Overdoing it* («Пересолил» [*Exageró la nota*]) y *Misery* («Тоска» [*Desolación*]), y en el número 31 de la *Antología universal* apareció el relato *Typhus* («Тиф» [*El tifo*]). La primera publicación en un libro se imprimió en 1903, sólo un año antes de la muerte de Chéjov: fue el relato *The Black Monk* («Черный монах» [*El monje negro*]) en una antología de R.C.E. Long. Laurence Senelick constata: «Misapprehensions of Chekhov had an early start in the anglophone world» (1997: 131). Todavía en 1903 el profesor Leo Weiner advertía a sus lectores: «A pessimistic view runs through all his productions, and all his characters seem to be fit subjects for the psychiatrist» (*ibid.*). El mismo año, Alfred Bate escribía en su antología *The Drama* que Chéjov reunía en sus obras a neuróticos, medio lunáticos y lunáticos. Por otro lado, George Bernard Shaw ya preguntaba en una carta a Laurence Irving en 1905 si habría algo conveniente de los dramas de Chéjov para el Glasgow Repertory Theater. Sin embargo, la introducción oficial de Chéjov en el escenario británico tuvo lugar gracias a un conocedor de la lengua y la cultura rusa, George Calderon. Él tradujo y dirigió, el 2 de noviembre de **1909**, en un teatro de Glasgow, *The Seagull* («Чайка» [*La gaviota*]). No fue una ocasión muy publicitada. «Chekhov –or Tchekhof, as his first translator would call him– had died only five years earlier in Badenweiler (Germany), and his dramas were less known by audiences and literary circles than his narrative fiction» (Arboleda, 2017: 48).

La primera representación de una obra teatral de Chéjov en Londres (*The Bear* — «Медведь» [*El oso*], 1911) fue organizada por la princesa Bariatinska, que se había establecido en Inglaterra en 1909. A principios del siglo tanto Marian Fell, como Julius West tradujeron del ruso un gran número de obras de Chéjov. Además, circulaban las traducciones todavía inéditas de Constance Garnett que se iban a recopilar en la colección de quince volúmenes de relatos y doce obras teatrales entre 1917 y 1924 (editorial Chatto & Windus). Gracias a estas traducciones, tuvieron acceso a las obras del escritor ruso intelectuales como Katherine Mansfield, D. H. Lawrence, Virginia Woolf, James Joyce o George Bernard Shaw. Este, años más tarde, iba a reconocer la influencia chejoviana en su obra de teatro de 1919 *Heartbreak House* [*La casa de los corazones rotos*], escrita

a la manera rusa («in the Russian Manner», Shaw, 2009: 2). Según Patrick Miles, Shaw, amigo de Garnett, convenció finalmente a la Sociedad Escénica (Incorporated Stage Society) para montar *The Cherry Orchard* («Вишнёвый сад» [*El jardín de los cerezos*]) en su traducción (Senelick, 1997: 494), cosa que llevó a cabo en 1911 en el Aldwych Theater, una producción que consideró la más importante en Inglaterra después de la de *Casa de muñecas* (*ibid.*, 133). Sin embargo, la cobertura crítica general no fue del todo positiva. En este caso, como menciona L. Senelick, el público esperaba de la compañía teatral un drama social, mientras que el montaje lento del director Kenelm Foss provocó el abandono de la sala antes del telón final. Estas traducciones se usaron mucho tiempo, aunque, según Tyron Guthrie, «tienen muchos méritos y en algunos aspectos aún no han sido superadas, pero para mi gusto les falta humor y ligereza. Todos los personajes parecen hundidos en el abatimiento y a punto de llorar; de ahí que una generación de espectadores considerara a Chéjov el corifeo de la melancolía rusa»<sup>24</sup> (1999: 198). Es remarcable la nota de A. B. Walkley en *The Times*: «Russians are foreigners, even so, it is highly improbable that they [the Russians] are such fools as they seem in the English version of Tchekov's comedy» (Miles, 1993: 55). No obstante, tanto el crítico de *The Times* como *The Daily Telegraph* explicaban la mala recepción por las diferencias culturales, pensando que los británicos estaban poco acostumbrados a ver la manera de vida rusa (*The Daily Telegraph*, sin firma, 30/05/1911).

Fue un montaje de *Uncle Vanya* («Дядя Ваня» [*Tío Vania*]) en Incorporated Stage Society (1914) el que convirtió a Chéjov en el segundo autor de teatro más grande a nivel mundial, después de Shakespeare. No obstante, los montajes del período de la postguerra siguieron el enfoque de antes. El Art Theatre, cuya cofundadora era una *émigrée*, Vera Donnet, representaba un teatro de personajes infelices. En la crítica de esa época destaca la opinión del dramaturgo Henry Arthur Jones quien consideraba a los protagonistas de «Вишнёвый сад» un asilo de lunáticos. Siendo un defensor perseverante de la fábula, Jones no podía aceptar los finales ambiguos en las obras de Chéjov. Sin embargo, su crítica despertó incluso más interés por el drama. Philip Ridgeway empezó una temporada

---

<sup>24</sup> «Переводы эти обладают множеством достоинств, в каком-то смысле их до сих пор не удалось превзойти, но, на мой вкус, им не хватает юмора и легкости. Все персонажи словно погружены в уныние и вот-вот заплачут; поэтому целое поколение зрителей считало Чехова корифеем русской тоски» (trad. de Tyron Guthrie y Leonid Kipnis).

de Chéjov en Little Theatre, y pronto nombró director a Theodore Komisarjevsky<sup>25</sup> (1925).

Siguiendo la estética marcada por Stanislavski, Komisarjevsky «created a new interpretation connected to the nostalgic preservation of imperial values, which would become the most common approach among British directors during the next fifty years» (Arboleda, 2017: 58). Con este enfoque se llevaron a escena, en 1925 y 1926, *Uncle Vanya*, *Three Sisters* y *The Cherry Orchard*, la segunda de las cuales tuvo un inmediato éxito e influyó en la aceptación de Chéjov como figura representativa del canon dramático.

En su *A Triptych from the Russian Theatre: An Artistic Biography of the Komissarzhevskys* (2001), Victor Borovsky refuta la opinión de tales críticos como A. V. Bartoshevich o L. Senelick, según la cual Komisarjevsky distaba mucho de Chéjov, le era ajeno:

Dos montajes londinenses de Chéjov hicieron que Komisarjevsky fuera visto como un fino intérprete de la dramaturgia rusa. En 1921 llevó al escenario *Tío Vania*, y en 1925, *Ivánov*. El reconocimiento pleno de ser un verdadero director de Chéjov, que lo había descubierto a los ingleses, le llegó a Komisarjevsky en 1926, cuando dirigió en una misma temporada *Ivánov*, *Tío Vania*, *El jardín de los cerezos* y *Las tres hermanas* en el Barnes Theatre (Kovalenko, 2021: 22-23)<sup>26</sup>.

Los dramas del autor dejaron de ser considerados ajenos e incomprensibles; según Arboleda, sus tramas empezaron a servir de buena ocasión para expresar las reminiscencias británicas del colapso colonial. Robert Leach remarca: «Chekhov was largely unknown in the West, but Komisarjevsky, as he now called himself, found a way to present the plays which maximised the tragicomic ambivalence which lies at their heart» (Borovsky, Leach, 1999: 412).

---

<sup>25</sup> Mantenemos la transcripción inglesa de la época: «The chief agent in popularizing Chekhov in England was another émigré director, Fedor Komissarzhevsky, better known there as Theodore Komisarjevsky» (Senelick, 1997: 154).

<sup>26</sup> «Две лондонские постановки Чехова обратили внимание на Комиссаржевского как на тонкого интерпретатора русского драматурга. В 1921 году был поставлен «Дядя Ваня», в 1925 году — «Иванов». Подлинное признание Комиссаржевского как истинно чеховского режиссера, открывшего его англичанам, произошло в 1926 году, когда он за один сезон поставил в Barnes Theatre «Иванова», «Дядю Ваню», «Вишневый сад» и «Трех сестер».»

Este fue el enfoque de dos famosas producciones de *Uncle Vanya*: la versión en la víspera del final de la Segunda Guerra Mundial, en el New Theatre en 1945, dirigida por John Burnell, con Laurence Olivier en el papel de Astrov y Ralph Richardson como Voinitsky, así como la representación exitosa del Festival de Chichester de 1962, dirigida por Olivier y con un reparto que incluía a Michael Redgrave, Max Adrian y Sybil Thorndike.

Just like Shakespeare, then, Chekhov became really important for the UK; a member of a canonical national tradition, whose established qualities belonged to a critical establishment. Even those productions that explored different interpretations were judged –positively or negatively– against the background of the ‘classic’, even ‘correct’ interpretation (*ibid.*, 64).

A esta fase de aceptación le siguió un período de nuevas interpretaciones. En los años sesenta se publicaron nuevas traducciones de los relatos y obras de teatro de Chéjov realizadas por Ann Dunnigan. Aparecieron las primeras versiones cinematográficas: en 1968 *The Sea Gull* se convirtió en la primera película en inglés basada en una obra de Chéjov, gracias a una coproducción británica-estadounidense bajo la dirección de Sidney Lumet. Dos años más tarde, en 1970, Laurence Olivier rodó una emblemática *Three Sisters*.

Las obras dramáticas siguieron recibiendo nuevas relecturas en el teatro también. Esta tendencia empezó con la gira londinense de 1958 del Teatro de Arte con sus versiones de «Три сестры», «Дядя Ваня» y «Вишнёвый сад» en ruso.

Chekhov was still chamber music played by a group of virtuosi rather than an orchestral piece to be interpreted by a conductor. An incipient change was provoked in 1958 by the visit of the Moscow Art Theatre, with its *The Cherry Orchard* and *Uncle Vanya* (Senelick, 1997: 307).

La década de los setenta comenzó con producciones experimentales que se enfrentaban a las puestas en escena de Komisarjevsky. Ya el director Jonathan Miller con *The Seagull* (1973), *Three Sisters* (1976) y *The Cherry Orchard* (1976) partió del concepto de comedia. El mismo año, *Ivanov* de David Jones en la Royal Shakespeare Company repensaba por primera vez la obra a través de una mirada contemporánea, con notas

satíricas. En 1975 se estrenó *The Seagull*, una ópera en tres actos de Thomas Pasatieri con un libreto en inglés de Kenward Elmslie. *The Cherry Orchard*, pieza adaptada en 1977 por Trevor Griffiths para la Nottingham Playhouse y dirigida por Richard Eyre, fue un ejemplo de la tendencia de renovar a Chéjov mediante la creación de traducciones escritas por artistas reconocidos en colaboración con traductores de habla rusa. Con la fundación del National Theatre en su sede permanente (1976), se puso de moda readaptar a los clásicos. El director Mike Alfreds presentó allí *The Seagull* en 1975 y *The Cherry Orchard*, en 1985. Los montajes recibieron una reacción poco favorable a causa de los elementos de farsa: las obras de Chéjov ya estaban tan integradas en el teatro británico que al auditorio les parecía raro el enfoque poco tradicional. L. Senelick observa: «The periodic rediscovery that Chekhov was a comic dramatist was a necessary antidote to the clichés of lyricism and melancholy; but this in turn became a cliché» (1997: 3).

Entre las reescrituras o adaptaciones de los dramas chejovianos originales, empezaron a gozar de interés las piezas menos conocidas o las obras nuevas inspiradas en la figura del escritor mismo. Michael Frayn publicó en 1982 *Wild Honey*, una revisión de la primera obra sin título de Chéjov, más tarde llamada «Безотцовщина» [*Platónov*]. El escritor, historiador y traductor británico Harvey Pitcher, que había dedicado varios estudios a la obra de Chéjov, publicó en 1982 junto con Patrick Miles la traducción de los relatos tempranos de Chéjov (*Chekhov: The Early Stories 1883–88*), y en 1998, una traducción individual de los relatos cómicos (*Chekhov: The Comic Stories*). Michael Pennington estrenó en 1984 en el National Theater su *Anton Chekhov*, representándolo después en numerosos países. La pieza se transmitió en dos adaptaciones radiofónicas y fue objeto de un documental de la BBC. El espectáculo llegó también al Temporada Alta de Salt en diciembre de 2015.

Todo eso provocó que el horizonte de expectativas fuera cambiando durante los años posteriores: en los años noventa destacaban las interpretaciones originales (*Trinidad Sisters*, una adaptación de Mustafa Matura dirigida por Nicholas Kent en 1988; *Mrs. Vershinin* de Helen Cooper en 1988; *Three Sisters*, protagonizada por las hermanas Redgrave y dirigida por el director georgiano Robert Sturua en 1990; *The Seagull* de Mike Alfreds en 1991; *August*, la adaptación de «Дядя Ваня» por Julian Mitchell y dirigida y protagonizada por Anthony Hopkins en 1994, que trasladaba la acción a las costas del

norte de Gales; la coproducción ruso-alemana de *Platónov* en 1997, realizada por el Teatro Maly de San Petersburgo). En 1992, para la tercera producción de *Uncle Vanya* en el National Theatre (director: Sean Mathias) los críticos ya tenían muchos puntos de referencia. En la misma década se rodó *August* de Antony Hopkins basada en «Дядя Ваня» (1996). Benedict Nightingale escribe (Senelick, 1997: 323): «Only recently has our theater begun to rise to Chekhov's challenges. (...) Chekhov has come of age in England». Según L. Senelick mismo (*ibid.*, 322), «From the mid-seventies to the present, the trait shared by most British productions of Chekhov was an arch knowingness, a self-conscious awareness of the play's traditions and a troubled need to confront them». Con esto está de acuerdo la investigadora de la Universidad de Carolina del Este Yelena Murénina: «Si en los años setenta en el mundo anglosajón, y sobre todo en Estados Unidos, Chéjov se asociaba predominantemente a la estética de vanguardia, desde los años noventa Chéjov se ha convertido en un “cliché” estético [Clayton 1997: 163], una marca de prestigio [McKinnon 2013: 220]. Al mismo tiempo (...) el éxito de Chéjov en Gran Bretaña hasta el día de hoy se basa en gran medida en la “actuación estelar” de actores que conocen el texto original de las obras de Chéjov»<sup>27</sup> (2016: 293).

En el nuevo milenio la atención hacia la obra del escritor ruso no menguaba entre los estudiosos tampoco. Fueron importantes los estudios de Donald Rayfield dedicados a Chéjov, como *Anton Chekhov. A Life* (2000). En 2000 la Universidad de Cambridge publicó una colección de ensayos sobre la obra y la recepción de Chéjov, *The Cambridge Companion to Chekhov*, editada por Vera Gottlieb y Paul Allain, una segunda vasta recopilación de análisis después del volumen *Chekhov on the British Stage* editado en 1993 por Patrick Miles. El volumen consiste en una serie de ensayos bastante polifacéticos, ya que abarcan tanto la biografía del escritor ruso, las experiencias personales que luego se reflejaban en las obras («Dr. Chekhov: a biographical essay» de A. Chudakov), como ensayos de los directores de teatro sobre sus experiencias con los montajes de Chéjov (Thomas Kilroy, «*The Seagull: an Adaptation*»; Leonid Heifetz, «Notes from a director: *Uncle Vanya*»; Trevor Nunn, «Notes from a director: *Three*

---

<sup>27</sup> «Если в 1970-е годы в англоязычном мире, и особенно в США, Чехов по преимуществу ассоциировался с эстетикой авангарда, то начиная с 1990-х, Чехов становится эстетическим “клише” [Clayton 1997: 163], престижным брендом [McKinnon 2013: 220]. При этом (...) успех Чехова в Великобритании по сей день во многом держится на “звездной игре” актеров, знакомых с оригинальным текстом чеховских пьес.»

*Sisters*)), y estudios desde la perspectiva del director («Directors' Chekhov» de Lawrence Senelick). En este, L. Senelick junta las funciones cuya contribución ha sido relevante en el ambiente cultural o que han añadido una nueva vista al entendimiento de Chéjov (2000: 4).

Un interés particular presenta la serie de ensayos que tratan de la recepción del teatro chejoviano en Europa y su figura de innovador, «que escribe una nueva página en la historia artística del mundo»<sup>28</sup> (A. Chudakov, *ibid.*, 14). Se destaca tanto la innovación estilística como la ideológica: según Anatoly Smeliansky, Chéjov cambió la escala de lo que se llama un acontecimiento en el drama, convirtiendo «el drama de la vida misma» en el objeto de su teatro, en vez de «un drama en la vida» («Chekhov at the Moscow Art Theatre», *ibid.*, 29-40). Es dicha peculiaridad ideológica la que condiciona la creciente popularidad del escritor en el teatro universal de nuestros días, su actualidad. «Together, these productions reaffirm the continuing inspiration of Chekhov's original conception: its erratically grotesque dramaturgy, its psychological acuity and, above all, its prescient sensing of a crucial turning point in Russian history» (Edward Braun, «From Platonov to Piano», *ibid.*, 55).

Para ver la evolución de la interpretación europea de las piezas chejovianas son de gran interés el ensayo de Thomas Kilroy sobre la adaptación de *The Seagull*, que identifica a los protagonistas con los irlandeses, «Directors' Chekhov» de Laurence Senelick, que presenta cómo cambian las puestas en escena en diferentes países, y la entrevista con el actor Ian McKellen, que desconfía de las traducciones y considera que estas no permiten una auténtica aproximación al original.

Por otro lado, el director Leonid Heifetz, que montó *Uncle Vanya* en 1969 en Moscú y en 1991 en Estambul, habla de las diferencias en las escenificaciones, debidas a los cambios de valores a lo largo de dos décadas. Sin embargo, a pesar de la posibilidad de realizar distintas interpretaciones, Chéjov sigue atrayendo por la veracidad de sus dramas: «My experiences abroad, beginning with the first production in the late 1970s, have helped me to realise the value of simple and eternal truths. Audiences respond when the director

---

<sup>28</sup> «And at the same time he was engaged constantly in the most titanic literary labour, writing a new page in the artistic history of the world.»

succeeds in conveying the essential affinity of human experiences» (Heifetz, «Notes from a Director: *Uncle Vanya*», *ibid.*, 91).

Los espectadores británicos del nuevo milenio pudieron presenciar un estreno fabuloso tras otro. La obra *Platonov* fue adaptada y producida en el Almeida Theatre de Londres en 2001 por David Hare (esta versión fue revivida en el Chichester Festival Theatre en 2015 y más tarde en el Royal National Theatre en 2016). Al mismo tiempo Michael Pennington seguía representando en diferentes ciudades su célebre monólogo *Anton Chekhov*. En 2002 el galardonado director Sam Mendes presentó en Donmar Warehouse de Londres su *Uncle Vanya*, basado en la versión del dramaturgo irlandés Brian Friel, con Emily Watson haciendo de Sonia y las entradas agotadas meses antes de la función. La distinguida directora Katie Mitchell, que ya había escenificado *Uncle Vanya* en 1998 (versión de David Lean), ahora llevó al escenario *Ivanov* en adaptación de David Harrower. Al año siguiente, la directora retornó a la dramaturgia del autor ruso con *Three Sisters* en el National Theatre, mientras Peter Stein presentó en King's Theatre de Edinburgo *The Seagull* en coproducción con el Teatro Dramático Ruso de Riga en Letonia.

En 2003, además, salió a la luz *Reading Chekhov. A Critical Journey*, de Janet Malcolm, donde el análisis de las obras se entrelaza con la biografía del autor ruso, y en 2004, un estudio centrado en la correspondencia del escritor *Anton Chekhov. A Life in Letters*, de Rosamund Bartlett y Anthony Phillips. Ese año la editorial Oberon Books publicó el libro *Are You There, Crocodile? Inventing Anton Chekhov*, de Michael Pennington, donde el autor habla de sus búsquedas en el teatro chejoviano. Gordon McVay resumió las publicaciones hasta la fecha en *The Centenary of Anton Chekhov: A Survey of Publications* en 2006. McVay se basa en los ejemplos de las versiones bastante libres de *Ivanov*, de David Harrower, y *Vania*, de Friel, destacando:

In the British and American theatre today preference is habitually given to non-Russian-speaking 'translators', often dramatists in their own right, who render Chekhov's plays on the basis of literal translations. In this way, it is hoped, effective stage dialogue will be guaranteed, together with a reasonable approximation to the content and tone of the Russian text. At times, indeed, such a fusion (of a 'scholarly' literal translation with a dramatist's



‘imaginative’ version) works well. Nevertheless, the fact remains that Chekhov’s plays frequently reach British and American audiences via several layers of ignorance (McVay, 2006: 83-118).

La tendencia de buscar adaptaciones, pero también de conseguir nuevas traducciones hechas por dramaturgos locales, continuó en los años posteriores: así, en 2006, Katie Mitchell usó para la puesta en escena de *The Seagull* la nueva versión de Martin Crimp; Ian Rickson ofreció en 2007 otro montaje de la misma obra, basado en la adaptación de Christopher Hampton. En 2008, Michael Grandage impresionó a los críticos con un *Ivanov* versionado por Tom Stoppard en Wyndham’s Theatre de Londres, mientras Sir Peter Hall recurrió a la nueva traducción de Stephen Mulrine para el estreno de su aclamado montaje de *Uncle Vanya*, con el que inauguró Rose Theatre en Kingston. Un año más tarde, Sam Mendes dirigió en Old Vic Theatre *The Cherry Orchard* en la nueva traducción de Tom Stoppard.

La segunda mitad de la primera década del nuevo milenio siguió proporcionando relecturas, como la versión de *Three Sisters*, de 2007, realizada por la compañía británico-rusa Cheek by Jowl, *The Seagull* (2007), un exitoso montaje de Ian Rickson con la traducción de Christopher Hampton, o *Swansong* («Лебединая песня» [*El canto del cisne*], 2009), otra colaboración del director Peter Hall con el traductor Stephen Mulrine. Tuvieron una gran repercusión, además, *The Cherry Orchard* representado por el Lyceum Theatre de Edimburgo en 2010, basado en la traducción libre del dramaturgo escocés John Byrne; las versiones moscovitas del Teatro Sovreménnik de «Вишнёвый сад» y «Три сестры» (2011), llevadas a Londres por Roman Abramovich, y la adaptación *Espía a una mujer que se mata* por parte del autor argentino Daniel Veronese (2010), presentada en el marco del Festival de Brighton.

No sólo la obra de Chéjov, sino también la figura del autor atraía el mundo teatral británico. En 2010 se estrenó en Drum Theatre de Plymouth la obra satírica de Dan Rebellato *Chekhov in Hell*, dirigida por Simon Stokes, cuyo protagonista Chéjov se despertaba de su sueño centenario para descubrir un siglo XXI espantoso. El mismo año en Riverside Studios se representó *Sonya’s Story*, una ópera de Neal Thornton con el libreto basado en «Дядя Ваня». Sean Holmes dirigió con Filter Theatre *Three Sisters*, una adaptación de Christopher Hampton. Diego Arboleda menciona que en mayo de ese

mismo año en el Festival de Brighton se estrenó la función *Before I Sleep* de la compañía dreamthinkspeak, inspirada por «Вишнёвый сад», que consiguió superar todas las expectativas y se convirtió en «la producción con las entradas más vendidas en la historia del Festival y la Cúpula de Brighton», con su funcionamiento prolongado durante meses y finalmente «visto por 21 000 personas»<sup>29</sup> (Arboleda, 2017: 5).

La obra *The Cherry Orchard* fue reestrenada en 2011 en el National Theatre por Howard Davies, basada en la versión de Andrew Upton y emitida en directo en numerosos cines de todo el mundo, como parte de la temporada 2011 del programa «National Theatre Live». En los repertorios de los años posteriores el nombre de Chéjov fue una constante. El año 2012 destacó por la abundancia de las versiones de *Uncle Vanya*: la de Lucy Bailey (The Print Room, texto adaptado por Mike Poulton), la de Lindsay Posner (Vaudeville Theatre, traducción de Christopher Hampton) y la de Jeremy Herrin (Minerva Theatre, Chichester). Destacaron, además, *Three Sisters* de Young Vic (versión y dirección de Benedict Andrews) y *The Seagull* de Anya Reiss.

En 2013 salió a la luz la colección *Adapting Chekhov. The Text and its Mutations*, editada por J. Douglas Clayton y Yana Meerzon, en la serie *Routledge Advances in Theatre and Performance Studies*, que recoge los estudios focalizados en el interés creciente por las adaptaciones como un rasgo constante de la cultura globalizada. Se analizan los textos y montajes que derivan directamente de la obra de Chéjov y se tiende a establecer su relevancia en el canon dramático de hoy, a partir de las interpretaciones de Daniel Veronese, Tomomi Tsutsui, Minoru Betsuyaku, Horia Gârbea, Koushik Sen, Janusz Glowacki y otros.

En 2013 el dramaturgo escocés William Bloyd presentó su obra *Longing*, basada en los relatos cortos de Chéjov, mientras Blanche McIntyre puso en escena la nueva versión de *The Seagull* de John Donnelly. Al año siguiente, 2014, aparecieron tres montajes distinguidos de tres obras mayores. Russell Bolam puso en escena otras dos versiones modernas de Anya Reiss, *Three Sisters* (Southpark Playhouse) y *Uncle Vanya* (St. James Theatre). Mientras tanto, Simon Stephens emprendió para el montaje de Katie Mitchell

---

<sup>29</sup> «It managed to surpass all expectations and eventually became “the biggest selling production in the history of the Brighton Festival and Dome”, with its running extended –for the first time ever– months “beyond the Festival” and finally “seen by 21,000 people” (dreamthinkspeak, 2010).»

otra versión de *The Cherry Orchard*, explicando la necesidad de tantos textos nuevos por la falta de uno apropiado: «I think the reason it continues to be reimagined and restaged is because nobody has ever got it right. Nobody has ever captured the depth and spirit of the play» (*The Guardian*, 16/10/2014). A nuevas versiones recurrieron también Matthew Dunster con *The Seagull* (texto de Torben Bett, Regent's Park Open Air Theatre) y Michael Blakemore con *Three Sisters* (texto de Christopher Hampton, Playhouse Theatre) en 2015; Robert Icke con su *Uncle Vanya* (Almeida Theatre) y David Hare con la trilogía *Young Chekhov: Three-play day*, incluyendo *Platonov*, *Ivanov* y *The Seagull* (National Theatre) en 2016; Mehmet Ergen con *The Cherry Orchard* (texto de Trevor Griffith a base de la traducción de Helen Rappaport, Arcola Theatre) en 2017 y Rebecca Frecknall con *Three Sisters* (adaptación de Cordelia Lynn, Almeida Theater) en 2019. Tras el cierre de los teatros londinenses a causa de la pandemia de COVID-19, *Uncle Vanya* se rodó en 2020 en el teatro vacío Harold Pinter y se emitió en la BBC en diciembre de 2020 (adaptación de Conor McPherson, director: Ian Rickson). El último producto cinematográfico basado en una obra de Chéjov en Gran Bretaña, *The Seagull*, salió a las pantallas en 2018 (director: Michael Mayer).

Al resumir la historia del teatro de Chéjov en Inglaterra, se puede concluir que su recepción se inició bastante temprano gracias a la labor de diferentes traductores y evolucionó con los montajes de los representantes de la escuela rusa, hasta formar parte del canon literario del país. Hoy en día los productores optan por nuevas traducciones y reescrituras de sus textos, buscando una mayor comprensión del original y subrayando los mensajes que remiten a la actualidad. Como comenta M. A. Shereshévskaja (M. A. Шерешевская): «Esta intención incesante y firme de aproximar los textos en inglés lo máximo posible al original, la demanda constante e imperecedera de sus libros atestiguan el amor por Chéjov en los países de habla inglesa. (...) Como Shakespeare en Rusia, Chéjov en los países de habla inglesa, especialmente en Inglaterra, se percibe como un escritor “nativo” que forma parte de la literatura nacional»<sup>30</sup> (1997: 401).

---

<sup>30</sup> «Это неустанное и неуклонное стремление по возможности максимально приблизить английские тексты к подлинникам, постоянный и неубывающий спрос на его книги более всего другого свидетельствуют о любви к Чехову в странах английского языка. (...) Подобно Шекспиру в России, Чехов в англоязычных странах, в особенности в Англии, воспринимается как “свой”, вошедший в национальную литературу писатель.»

#### 1.1.4. Chéjov en Italia

Chéjov viajó a Italia varias veces y admiraba la belleza de sus ciudades. Uno de sus protagonistas, el médico Dorn en «Чайка», evoca en el IV acto de la obra Génova como la ciudad extranjera que más le gusta: «Su muchedumbre callejera es magnífica... Sale uno de la fonda y ve toda la calle inundada de gente... Luego, uno se mezcla a esta muchedumbre, camina entre ella sin rumbo, de aquí para allá en una línea sinuosa..., vive uno con ella, se siente psíquicamente unido a ella, y empieza a considerar, en efecto, posible la existencia de una sola alma mundial, semejante a la del papel representado un día por Nina Sarechnaia»<sup>31</sup> (Chejov, 1979a). El escritor ruso fue conocido en Italia aún durante su vida. Según Anna Sica, una de las primeras obras traducidas sería uno de los primeros cuentos de Chéjov, *Tifus* («Тиф»), publicado en *Fanfulla della Domenica* en los ochenta (2008: 363). En la misma década, las revistas florentinas *La Nuova Antologia* y *La Voce* publicaron *I Contadini* («Мужики» [*Los campesinos*], 1898). En 1900, Federigo Verdinois publicó la traducción de *Tifus* en *Rassegna internazionale*. Según Anna Sica, es probable que la primera traducción fuera también de Verdinois, ya que este colaboraba a menudo con *Fanfulla della Domenica* (*ibid.*). En 1901 se publicó en Nápoles, en traducción de Verdinois, la primera colección de Chéjov en italiano, titulada *Novelle russe* [*Novelas rusas*]. El mismo año aparece la primera traducción al italiano de *Le tre sorelle* («Три сестры» [*Las tres hermanas*]), de Olga Pagès y Domenico Ciampoli. Las demás obras dramáticas ya se traducen tras la muerte del escritor: *Le tre sorelle*, en 1905 (Milano: Societa Editrice Sonzogno), reeditada en 1913 (editorial Lanciano-Carabba, traductores: Sergej Jastrebzof y Ardengo Soffici); *Il gabbiano* («Чайка» [*La gaviota*]), en 1914 (editorial Lanciano-Carabba, traductor: Odoardo Campa). La editorial L'Instituto Editoriale Italiano de Milano publica en 1915 *La procellaria* («Чайка» [*La gaviota*]) y en 1916, *Il giardino dei ciliegi* («Вишнёвый сад» [*El jardín de los cerezos*], traducción de E. Quadri, V. Rausch). En 1919, se publica la primera traducción de *Zio Vanja* («Дядя Ваня» [*Tío Vania*]) por Ettore Lo Gatto y su esposa Zoe Voronkova (Editrice Italiana di Napoli). Odoardo Campa hizo otra versión de de *Zio Vanja* para la

---

<sup>31</sup> «Там превосходная уличная толпа. Когда вечером выходишь из отеля, то вся улица бывает запружена народом. Движешься потом в толпе без всякой цели, туда-сюда, по ломаной линии, живешь с нею вместе, сливаешься с нею психически и начинаешь верить, что в самом деле возможна одна мировая душа, вроде той, которую когда-то в вашей пьесе играла Нина Заречная» (trad. de E. Podgursky).

editorial Carabba en 1922. Boris Yakovenko, que mantuvo una correspondencia regular con Campa durante varios años, tradujo *Le tre sorelle* para la editorial florentina Vallecchi en 1925. Entre 1923 y 1926, Vallecchi también imprimió otras obras de Chéjov, traducidas por Carlo Graber.

La historia de la recepción de Chéjov tampoco fue uniforme en Italia: se produjo una evolución en las opiniones de los críticos e investigadores. Aunque Domenico Ciampoli ya habla del escritor en 1904 (*Saggi critici de letterature stranieri*), llamándolo, junto con Gorki y Merezhkovski, uno de los jóvenes más prometedores de la literatura rusa, el crítico menciona el fracaso general del teatro ruso en Italia, con su mundo de neuróticos, locos, apáticos. Por otro lado, P. Ferrari en su *Compendio di letteratura russa* (1905) dispone de muy poca información sobre la obra de Chéjov y, basándose en las fuentes francesas, lo caracteriza como autor de relatos, diciendo que «también tuvo relación con el teatro, pero sin mucho éxito»<sup>32</sup> (citado en Zabélina, 2009: 52). En el prólogo de Ardengo Soffici para la traducción de *Le tre sorelle* (1913), así como en la nota de Ettore Lo Gatto para la traducción de *Zio Vanja* (1919) se subrayaba el ambiente psicológico y poético de las obras, la melancolía típica de la sociedad rusa que hacía tan único el realismo de Chéjov (Sica, 2016: 16).

La primera obra de Chéjov que se representa en un escenario italiano es *Zio Giovanni* («Дядя Ваня» [*Tío Vania*]) en el Teatro Niccolini de Florencia en **1922**, por el grupo teatral Palmarini-Campa-Capodaglio. Este montaje fue un punto de inflexión importante en la carrera del actor e impresario Pio Campa que había creado en 1919 junto con Uberto Palmarini su propia compañía. Contando con el texto traducido por su hermano Odoardo, Campa junto con su mujer Wanda Capodaglio y Palmarini fue representando durante varios años diferentes dramas de Chéjov. Aunque el estreno del 1922 no tuvo éxito entre los críticos, estas representaciones, junto con la labor de nuevos traductores nativos, fueron cambiando la imagen de Chéjov como un autor puramente ruso y, por ende, ajeno. En esa ola de traductores que dio un nuevo aliento a la literatura en Italia a principios del siglo XX destacó Olga Resnevič Signorelli, periodista y traductora rusa de origen letón que vivió en Roma más de sesenta años e interpretó un papel clave en el desarrollo de los lazos culturales entre Rusia e Italia. En 1920 Signorelli empezó a cooperar con la revista

---

<sup>32</sup> «Имел отношение к театру, но не очень удачно.»

de E. Lo Gatto *Russia*, el mismo año publicó en *La Voce* su traducción de *La steppa* («Степь» [*La estepa*]), que tuvo una gran repercusión. El trabajo de la traductora fue especialmente importante para la reconsideración de la obra de Chéjov.

En 1929, vio la luz el estudio *Anton Cechov* de Carlo Graber. Este ya lo llama un autor universal, habla de su «sufrimiento universal y eterno en la vida ordinaria cotidiana», subraya su visión amplia de la vida y «cómo de las reflexiones pesimistas nace la luz del optimismo donde el dolor se convierte en armonía» (citado en Zabélina, 2009: 56)<sup>33</sup>. El proceso de recepción profunda de las obras del autor «dio lugar a su segundo nacimiento en Italia, como también en toda Europa Occidental, en calidad de un escritor “propio” del país, un fenómeno de la cultura mundial»<sup>34</sup> (*ibid.*, 23).

En esta misma época a Chéjov lo seguían promoviendo los *émigrés*: Georges Pitoëff con *Les trois sœurs* (Milán, 1929) y Pietro Sharoff con *Zio Vanja* (Milán, 1932). En 1933 fue crucial el montaje de «Вишнёвый сад» por Nemiróvich-Dánchenko (Немирович-Данченко) en Italia, montado por la compañía de Tatiana Pávlova (Татьяна Павлова). Y sólo durante la Segunda Guerra Mundial en Italia misma aparecieron directores con montajes exitosos. Citando a Anna Sica,

En diciembre de 1941, cuando muchas ciudades europeas estaban ya en ruinas, dos montajes de *Tío Vania* se pusieron en escena a la vez: la primera en la Compañía Torrieri-Carnabucci en el Teatro Nuevo de Milán y la segunda en Roma. Ambas actuaciones fueron un éxito. Los críticos que ahora consideraban la dramaturgia de Chéjov de forma diferente admiraban su capacidad para recrear una fina red de emociones y conflictos sociales utilizando los episodios aparentemente banales de la vida cotidiana<sup>35</sup> (Gúlchenko, 2016: 23).

---

<sup>33</sup> «Подводя итог своим размышлениям, К. Грабер приходит к заключению, что Чехов “создал свой мир людей, показывая нам, как из пессимистичных размышлений рождается свет оптимизма, где боль становится гармонией”.»

<sup>34</sup> «Процесс глубокого восприятия и осмысления Чехова в Италии, как и в целом в Западной Европе, — это второе его рождение как “своего” писателя, как явления мировой культуры.»

<sup>35</sup> «В декабре 1941 года, когда многие европейские города уже лежали в руинах, были поставлены сразу два «Дяди Вани»: первый – в компании Торриери-Карнабучи на сцене миланского Нового Театра, второй – в Риме, в театральной компании Палмер-Пилотто. Оба спектакля пользовались успехом у зрителя. Критики, которые теперь по-иному смотрели на чеховскую драматургию, восхищались его способностью воссоздавать тонкую сеть чувств и социальных конфликтов, используя самые, казалось бы, банальные эпизоды повседневной жизни.»

Sergio Leone destaca las siguientes fechas en la historia del teatro de Chéjov en Italia: el 24 de noviembre de 1948, el estreno de *Il gabbiano* del director Giorgio Strehler, y el 20 de diciembre de 1952, cuando Luchino Visconti presentó su versión de *Le tre sorelle* en el teatro Eliseo de Roma. Así pues, desde mediados de los cincuenta, gracias a los montajes de Giorgio Strehler *Il gabbiano* (1948), *Il giardino dei ciliegi* (1955, 1974, en este segundo montaje contó con la nueva traducción de Luigi Lunari), *Platonov e altri* (1958-1959, trad. de Ettore Lo Gatto), y los espectáculos de Luchino Visconti *Le tre sorelle* (1952), *Zio Vanja* (1955), *Il giardino dei ciliegi* (1965), Chéjov se convirtió en un clásico para el público italiano, y sus piezas empezaron a gozar de gran fama en los escenarios italianos. Sobre todo, la excelente recepción de *Il gabbiano* de Strehler y *Le tre sorelle* de Visconti se convirtió en un punto de inflexión en la historia del teatro de Chéjov en Italia. S. Leone llama a Strehler y Visconti los directores más destacados de las obras de Chéjov. Tras dichos espectáculos, A. Polledro publica la traducción de la obra completa de Chéjov en doce volúmenes (1951-1957); las obras del escritor ruso pasan a ser una parte imprescindible de los repertorios: «Más de cien años después de la muerte de Chéjov, el espectador italiano tiene todas las bases para considerar al escritor ruso como uno de “sus propios” autores. (...) Todas sus piezas se han representado en los escenarios de casi todos los teatros italianos, desde los Alpes hasta Sicilia»<sup>36</sup>, dice S. Leone (2005: 395). Ettore Lo Gatto en *Storia della letteratura russa. Letteratura e civiltà* (1956) ya habla de la nueva vida que cobra el teatro ruso con la llegada de Chéjov.

A la popularización de la obra de Chéjov contribuyó la publicación de dos tomos de su *Epistolario* por la editorial turinesa Einaudi en 1960, traducido por Gigliola Venturi y Clara Coisson. Las obras de Chéjov fueron un tema favorito para el cine italiano todavía a mediados del siglo. En 1962 Alberto Lattuada había presentado su versión cinematográfica de *La steppa*. Marco Bellocchio, representante de la nueva ola italiana, rodó la película *Il gabbiano* en 1977, seguida por los cortometrajes *Nina* (1999) y *Appunti per un film su “Zio Vanja”* (2002).

---

<sup>36</sup> «Более ста лет спустя со времени кончины Чехова у итальянского зрителя есть все основания считать великого русского писателя одним из “своих” авторов. Его сочинения неоднократно издавались и переиздавались в Италии как в общедоступных, так и в очень дорогих изданиях. Все его пьесы были поставлены на подмостках почти всех итальянских театров, от Альп до Сицилии» (trad. de N. B. Kardanova).

En los años sesenta el reconocido eslavista Angelo Maria Ripellino tradujo las obras de teatro de Chéjov para la editorial Einaudi. El traductor, además, dedicó un artículo a la dramaturgia de Chéjov en *Letteratura come itinerario nel meraviglioso* (1968), donde habla del diagrama de encuentros y despedidas en el teatro del autor ruso como una expresión del inevitable paso del tiempo (Zabélina, 2009: 88).

El famoso actor Giulio Bosetti, tras su gran éxito en el papel de Constantino en *Il gabbiano* en el Teatro della Cometa di Roma en 1960 bajo la dirección de Mario Ferrero, debutó en 1970 como director teatral con *Zio Vanja*.

Duška Avrese escribió una monografía dedicada a Chéjov en 1973, *Il momento della rivelazione*. En el libro *Storia della letteratura russa* (1988) Vittorio Strada ya presenta a Chéjov como a un inventor de un nuevo estilo de literatura a nivel europeo occidental.

Giorgio Strehler volvió a representar *Il giardino dei ciliegi* en el Teatro Píccolo de Milán en el 70º aniversario de su primer montaje (1974; 1976). «Al día siguiente, el periódico romano *Il Tempo* publicó una reseña del espectáculo, titulada “25 minutos de aplausos para ‘El jardín de los cerezos’ de Strehler”. Sólo esto basta para imaginar el éxito del espectáculo»<sup>37</sup> (Leone, 2005: 423). Le siguieron tres nuevas versiones de *Zio Vanja*: de Mario Missiroli (1977-1978), Giancarlo Sepa (1983) y Giuseppe Patroni Griffi (1985): para esta producción se preparó una nueva traducción del director mismo con Giorgio Ferrara.

El director Massimo Castri estrenó en 1987 *Il gabbiano* que ganó el premio Ubu a la mejor obra de teatro italiana en 1987. En 1989 la editorial Einaudi volvió a referirse al epistolario del escritor, publicando *Vita attraverso le lettere*, que incluía las cartas dedicadas al teatro. El mismo año salió el volumen de cartas *Lo scrittore Cechov non ha dimenticato l'attrice Knipper* en la editorial Il Nuovo Melangolo.

En los noventa, se inician los estudios de los investigadores occidentales sobre la relación de Chéjov con la cultura y literatura occidental. En Italia se publican decenas de artículos y monografías sobre el autor ruso, se montan espectáculos basados en sus obras que se

---

<sup>37</sup> «На следующий день римская газета “Иль Темпо” опубликовала рецензию на спектакль, озаглавленную «25-минутные аплодисменты “Вишневому саду” Стрелера». Одного этого достаточно, чтобы представить себе успех спектакля.»



representan en diferentes ciudades grandes y pequeñas de Italia, se producen obras cinematográficas (Zabélina, 2009: 6). En 1992, la editorial LED publicó *La antologia critica* (editores: Eridano Bazzarelli y Fausto Malcovati), que incluye textos del siglo XX de W. Wolfe, T. Mann, G. Bérnikov y otros. La segunda parte, dedicada a la prosa de Chéjov, presenta las críticas de Chudakov, Yeroféiev, Bazzarelli, J. Spendel. La tercera parte se dedica a las cuatro obras maestras del teatro de Chéjov. En 1993-1994 Anna Luisa Alfano de la Università degli studi di Bari escribió la tesis *Il libro parlante [El libro hablante]*, donde compara la teatralidad en la prosa de Chéjov y de H. James.

Con sus versiones chejovianas destacaron los directores Gabriele Lavia en Milano (*Zio Vanja*, 1990) y Marco Sciaccaluga en Génova (*Ivanov*, 1996). En 1998, tuvo gran repercusión el montaje de «Вишнёвый сад» del Teatro Maly de Lev Dodin. Federico Tiezzi estrenó en 1999 *Zio Vanja* en Venecia para la Bienal.

Los eslavistas italianos del siglo XXI siguen escribiendo sobre Chéjov. L. Zabélina informa que se pueden encontrar 142 publicaciones respectivas desde 1958 a 2007 en el catálogo electrónico de la Biblioteca de Florencia. En 2004, vio la luz otro tomo epistolar, *Sulla letteratura: lettere ad Aleksei Suvorin*. El mismo año la Universidad de Génova organizó el congreso internacional «L'anima del Mondo e il Mondo di Cechov» [«El alma del mundo y el mundo de Chéjov»] dedicado al centésimo aniversario de la muerte del escritor que se conmemoraba por todo el mundo. En *Studi di psicologia letteraria, filmica ed arte figurativa* (2008) A. Fusco y R. Tomassoni examinan la obra de A. Chéjov en el espejo del análisis psicológico.

La obra de Chéjov dejó una gran influencia en la escritora y traductora Pia Pera, cuya propia obra tiene muchas intersecciones con la de Chéjov. Pera acompañó de comentarios sus traducciones de tres relatos cortos (*Sogni, Agaf'ja, Notte di Pasqua*, 2011), contribuyendo de manera decisiva al reconocimiento del autor ruso en Italia.

El festival de teatro de Nápoles en 2014 puso un foco especial en Chéjov, con seis espectáculos del autor ruso: tres versiones de «Дядя Ваня», dirigidas respectivamente por Andréi Konchalovski, el director argentino Marcello Savignone y el director letón Rimas Tuminas, un montaje de «Три сестры», de nuevo dirigido por Konchalovski, *Il gabbiano* de Gianluca Merolli y, finalmente, *Il giardino dei ciliegi* dirigido por Luca De

Fusco. En 2015 el Festival de Turín acogió la adaptación *Villa Dolorosa, o Tre compleanni falliti* [*Villa Dolorosa, o tres cumpleaños fracasados*], una reescritura de «Три сестры» de la joven dramaturga alemana Rebekka Kricheldorf. Por último, el año destacó por otra producción inspirada en «Вишнёвый сад», *Alla fine del tempo dell'ulivo* [*Al final del tiempo del olivo*] de Piero Sammarato en el Piccolo Teatro de Catania con la «acertada», como mencionaban los críticos, escenografía y dirección de Saro Minardi, producida por la asociación Città Teatro, en homenaje al autor Sammarato fallecido hacía dos años.

En los años dos mil, el escritor, periodista, traductor Guido Ceronetti presentó en diferentes publicaciones sus relecturas y montajes del autor ruso (*Cara incertezza*, 2015; *Regie immaginarie*, 2018). Otra publicación clave sobre la recepción de Chéjov en Italia vio la luz en Rusia en 2016: la colección «Белый квадрат. Чеховские спектакли Джорджо Стрелера» [*Cuadrado blanco: Espectáculos chejovianos de Giorgio Strehler*] (edición y prólogo de Viktor Gúlchenko) ofrece numerosos ensayos detallados sobre la obra de G. Strehler, el director italiano más conocido por sus montajes chejovianos. Entre los autores de los estudios están Viktor Gúlchenko y Anna Sica, Fausto Malcovati y Sergio Leone, Luigi Lunari y Georges Banu y muchos otros. El tomo incluye, además, fragmentos de la correspondencia y diarios de Strehler mismo, donde se explica su visión de la obra chejoviana.

Marco Sciaccaluga retornó a Chéjov con su versión de *Il gabbiano* en 2017. En esta misma época, la compañía milanesa Oyes, galardonada con el Premio Hystrio Iceberg a la mejor compañía italiana emergente, montó en 2017 y 2018, respectivamente, *Zio Vanja* y *Io non sono un gabbiano* [*No soy una gaviota*], que, según la crítica Maria Dolores Pesce, fue, «más que una reescritura, una escritura sobre la escritura chejoviana»<sup>38</sup>.

Una de las producciones más memorables de 2018 fue *Uno zio Vanja* [*Un tío Vania*] del actor, director y productor de cine Vinicio Marchioni por KhoraTeatro - Teatro della Toscana, adaptado por Letizia Russo. Al final de la gira de su adaptación de *Vanja*, Vinicio Marchioni sintió la necesidad de profundizar en su viaje con Chéjov, hasta el punto de visitar algunos de los lugares más importantes en la vida del escritor, como Mélijovo y Taganrog, y emprendió una especie de diálogo silencioso con el autor. El

---

<sup>38</sup> «Più di una riscrittura, piuttosto una scrittura sulla scrittura checoviana.»

resultado fue el documental *Il terremoto di Vanja* (2019), que incluye, además de la historia de la adaptación, lecturas de las cartas de Chéjov y entrevistas con las víctimas del terremoto de la ciudad L'Aquila (2009), en cuyo teatro se representaba la función, trazando un paralelo entre los protagonistas de la obra rusa y el estado de abandono de la provincia tras el terremoto, así como con la sociedad italiana en general.

Como experiencia única destaca la traducción de la actriz Monica Santoro de *Il giardino dei ciliegi* (2019), que se proponía ofrecer una especie de «manual de uso» útil para la puesta en escena del texto. Su traducción fue creada para los actores, por lo cual las notas al final del texto son esenciales para proporcionar información sobre los matices lingüísticos. Las herramientas que destaca la actriz-traductora es haber actuado, experimentado el texto de primera mano, en ruso, e interpretar el personaje respetando su manera de pensar y la música original: «Comprender, sentir (escuchar y percibir) esa manera de pensar era mi tarea como actriz. Traducirlo al italiano, mi tarea como traductora» (2022: 449)<sup>39</sup>.

En 2019 recibió muchas reseñas positivas la versión de *Il gabbiano* de la compañía de la famosa actriz y directora Licia Lanera en el teatro Petruzzelli de Bari, en traducción de Gerardo Guerrieri. El mismo año otro de los directores más relevantes del teatro contemporáneo italiano, Alessandro Serra, ofreció su montaje de *Il giardino dei Ciliegi* en el Teatro Bellini de Nápoles.

En 2020, en el teatro Carignano de Turín se representó el espectáculo *Zio Vanja* de la directora húngara Kriszta Székely que, junto con Ármin Szabó-Székely, había trabajado, además, en la adaptación de la pieza. La crítica lo caracterizó como una actualización atrevida.

Un evento importante en el marco de los estudios de Chéjov en Italia tuvo lugar en 2021: la Università per Stranieri di Siena, conjuntamente con la Universidad de Verona y Università degli Studi di Napoli, organizó un congreso internacional dedicado a las relecturas de Chéjov. La conferencia, titulada «Sulle orme di Čechov. Riletture, adattamenti, trasposizioni» [«Tras las huellas de Chéjov. Relecturas, tradiciones, transposiciones»], fijaba su atención en el intercambio entre la obra original y los textos

---

<sup>39</sup> «Capire, sentire (ascoltare e percepire) quel modo di pensare è stato il mio compito di attrice. Renderlo in italiano, il mio compito da traduttrice.»

derivados de ella en otras lenguas, otros códigos culturales u otros sistemas semióticos. Desde este punto de vista, los análisis incluidos se referían tanto a las traducciones, como a las «transposiciones» a otros contextos culturales (teatro y cine, pintura y ballet, así como obras literarias con influencia chejoviana).

Gracias a este diálogo continuo, la recepción de la obra de Chéjov en Italia se ha ido desarrollando a lo largo de los últimos cien años. Aunque el público italiano había tenido poca oportunidad de conocer la obra dramática chejoviana a principios del siglo XX, esta ganó un lugar constante en los repertorios de los teatros italianos desde la mitad del siglo gracias a las versiones de directores como G. Strehler o L. Visconti, que se consideran montajes de referencia hasta hoy. S. Leone, quien proporciona una lista detallada de todos los montajes memorables de las obras de Chéjov en Italia desde 1901 hasta los principios de los mil novecientos ochenta, apunta:

Strehler y Visconti son los autores de las producciones más significativas de las principales obras de teatro de Chéjov. Gracias a ellos, el dramaturgo ruso se hizo extremadamente popular en Italia, incluso como prosista: se convirtió en un “clásico”. Italia conoció a Chéjov sobre todo gracias a estos dos grandes directores. Pero hay que añadir inmediatamente que Strehler y Visconti no son más que los iniciadores del “movimiento Chéjov” que, a partir de los años cincuenta, fue desarrollándose por toda Italia. Las obras de Chéjov se convirtieron en parte del repertorio de toda compañía seria y en piedra angular para los actores más importantes y todos los directores, sea cual sea el estilo que representen<sup>40</sup> (2005: 432).

Las obras de Chéjov se siguen reeditando y representando en Italia en nuestros días. Según las palabras de L. Zabélina en 2009, que no han perdido su actualidad, Chéjov para

---

<sup>40</sup> «Стрелеру и Висконти принадлежат наиболее значимые постановки главных пьес Чехова. Благодаря им русский драматург стал широко известен в Италии, в том числе и как прозаик, — стал “классиком”. Италия познакомилась с Чеховым главным образом благодаря этим двум великим режиссерам. Но необходимо сразу же добавить, что Стрелер и Висконти являются лишь зачинателями “чеховского движения”, которое начиная с пятидесятых годов получило большое развитие во всей Италии. Пьесы Чехова вошли в репертуар каждой серьезной труппы, стали пробным камнем для крупнейших актеров, всех режиссеров, какое бы направление они ни представляли» (trad. de N. B. Kardanova).

los italianos es un auténtico artista que fue capaz de unir en su obra los principios nacionales y universales.

### 1.1.5. Chéjov en Francia

Francia es el país de donde penetró el interés por la literatura rusa en la Península Ibérica: en muchos casos, las obras de los grandes clásicos rusos se traducían al español y al catalán de las versiones francesas. La narrativa rusa, prácticamente desconocida en Europa hasta el siglo XIX, se había incorporado en Francia antes que en España mediante diferentes traductores y críticos literarios como Eugène Melchior de Vogüé, el autor del libro *Le roman russe*<sup>41</sup> (1886). Los que se interesaban por la cultura rusa se sentían atraídos por la visión espiritual de la vida reflejada en esta obra (Avrova, 2004: 6-8).

Chéjov conocía el sur de Francia y París, comparaba Niza con Yalta (carta de 19/12/1900 a A. S. Suvorin) y decía sobre la capital francesa que «París y los franceses en general no pueden ser juzgados por los periódicos: lo entendí cuando estuve en París la primavera pasada. Es, en mi opinión, el mejor centro turístico del mundo, y en ningún lugar los rusos se sienten tan a gusto como en París»<sup>42</sup> (carta de 06/01/1899 a V. M. Sobolevski. Chéjov, 1980: 17).

Es famoso también su escepticismo hacia la traducción de su última obra de teatro para el público francés que, según él, «no entendería nada de Yermolái, de la venta de la finca y se aburriría»<sup>43</sup> (carta a Olga Knipper-Chéjova de 24/10/1903. Chéjov, 1982: 284). El escritor estaba al tanto de las traducciones de sus obras al francés todavía a finales del siglo XIX. En una de sus cartas a A. S. Suvorin (А. С. Суворин) dijo irónicamente: «Las pequeñas historias, porque son pequeñas, se traducen, se olvidan y se vuelven a traducir,

---

<sup>41</sup> El libro incluía los nombres de los grandes novelistas, pero no el de Chéjov. «This omission is understandable as Chekhov's work was outside of the French scholar's scope: he was neither a novelist, nor had he yet acquired a central position in the Russian polysystem at the time of the composition of the essays later published in 1886» (Llamas Gomez, 2018: 190).

<sup>42</sup> «Что о Париже и о французах вообще нельзя судить по газетам – в этом я убедился прошлой весной, когда был в Париже. Это, думаю, лучший курорт в свете, и нигде русские не чувствуют себя так здорово, как в Париже.»

<sup>43</sup> «Ведь это дико, французы ничего не поймут из Ермолая, из продажи имения и только будут скучать.»

y por eso me traducen en Francia mucho más a menudo que a Tolstói»<sup>44</sup> (19/01/1895, Chéjov, 1978a: 14).

Según Michel Cadot, el nombre de Chéjov aparece en la imprenta francesa por primera vez en 1888, en el artículo de Stanislas Rzewuski «La littérature russe contemporaine», como un «novelista que merece respeto»<sup>45</sup> (1992: 151-52). La primera traducción de sus relatos aparece en julio de **1893** en la revista *Revue des Deux Mondes* (3e période, tome 118, 1893 (pp. 197-212)), con el título *Esquisses de caractères russes* [*Bocetos de personajes rusos*] de Antoine Tchekof (*sic*) e incluía los relatos *La mort du matelot* [*La muerte del marinero*], que sería «Гусев» [*Gúsev*], y *Le fuyard* («Беглец» [*El fugitivo*]).

La primera traducción que salió en un libro fue el relato *Ennemis* («Враги» [*Los enemigos*]) en la colección *Les conteurs russes* que tradujo Julie Zagoulaieff. En 1896 se publicó el cuento *L'étudiant* («Студент» [*El estudiante*]), acompañado de la primera aproximación bibliográfica realizada por su traductor Jean Moskal. Dos importantes textos chejovianos se publicaron en 1897: *Le moine noir* («Чёрный монах» [*El monje negro*]), traducido por L. Golschmann para *La Revue de Paris*, y *Les moujiks* («Мужики» [*Los campesinos*]), publicado anónimamente en *La Quinzaine*, que salió de hecho el mismo año que en Rusia. El título *Les moujiks* se dio también a la primera colección de relatos de Chéjov publicada en 1901-1902, traducida al francés por Dénis Roche, a quien Chéjov había conocido en persona y con quien había tenido correspondencia (Gubánova, 2014). Aunque en estos años seguían las publicaciones de diferentes traductores, por ejemplo, en 1920 en París vieron la luz los cuentos *Trois années* y *La Salle no 6* en la colección *Les prosateurs étrangers modernes*, traducidos por C. Mostkova y A. Lumblot, la presentación de la obra de Chéjov al amplio público francoparlante tuvo lugar en gran parte gracias a la actividad de Dénis Roche, quien tradujo las obras del autor ruso para la primera colección completa en Francia, incluyendo su prosa, drama y epistolario en dieciocho volúmenes (1922). En 1925 se publicó la reseña del crítico y novelista famoso francés Edmond Jaloux a las obras de Chéjov publicadas en los primeros volúmenes de la colección completa. Jaloux admiraba su capacidad de presentar la vida sin retórica y

---

<sup>44</sup> «Мелкие рассказы, потому что они мелкие, переводятся, забываются и опять переводятся, и поэтому меня переводят во Франции гораздо чаще, чем Толстого.»

<sup>45</sup> «The first critical mention of one of his works is attributed to Polish émigré Stanislas Rzewuski in 1888.»

habla del extraño destino del autor en Francia: la falta de éxito a principios del siglo XX y «un auténtico triunfo» desde los años veinte (véase E. Jaloux, *Figures étrangères*).

Un gran papel en ese triunfo interpretó el matrimonio Pitoëff con *Oncle Vania* («Дядя Ваня», 1921) y *La mouette* («Чайка» [*La gaviota*], 1922): estos espectáculos gozaron de un gran éxito entre el público. La fama de Chéjov se difundió por Europa a partir de la época cuando el actor y director emigrado de Rusia Georges Pitoëff y su esposa Ludmilla, instalados en París todavía antes de la Revolución rusa, no sólo tradujeron una serie de sus obras como *La mouette*, *Oncle Vania* y *La cerisaie* («Вишнёвый сад» [*El jardín de los cerezos*]), sino también las presentaron en los escenarios franceses y, con el tiempo, de toda Europa. L. Senelick nota (Senelick, 1997: 11): «While Chekhov languished at home, abroad he was promulgated by a diaspora. The 1920s and '30s are the decades of the émigrés' Chekhov; fugitives from the Revolution saw themselves as Ranevskaias and Gaevs, expelled from a tsarist Eden». *Les trois sœurs* («Три сестры» [*Las tres hermanas*]) se estrenó en 1929, y *La cerisaie*, aunque había sido representado por el Teatro de Arte en ruso en 1922, no llegó a estrenarse en francés hasta 1944.

A Chéjov lo empiezan a considerar un representante del nuevo drama europeo. «En los años 1930 se encuentra ya entre la decena de autores traducidos más publicados en el país»<sup>46</sup> (Sópova, 2014: 17). La primera obra que ha intentado sistematizar la información sobre la recepción de la prosa y la dramaturgia de Chéjov en Francia es el estudio de Sophie Laffitte (1963). La investigadora escribe que antes del inicio de la Primera Guerra Mundial, a Chéjov lo conocía sólo la mejor parte de los intelectuales. A partir de los años veinte, no sólo ganan mucho éxito sus obras de teatro entre el público y los críticos, sino también aumenta el número de investigaciones especializadas. Después de la guerra, sale la primera biografía de Chéjov en francés (I. Némirovsky, *La vie de Tchekhov*). Según S. Laffitte, una fecha de inflexión fue el año 1954, el 50º aniversario de la muerte del escritor. Es cuando salió a la luz el estudio *L'histoire d'Anton Tchekhov*, de Elsa Triolet; se publicó una parte de la nueva colección de su obra completa en veintiún volúmenes por la editorial Editeurs Français Reunis, reuniendo las traducciones de Madeleine Durand, Édouard Parayre, E. Lotar, Vladimir Pozner, André Radiguet, Elsa Triolet (obra dramática) y Lily Denis (*L'île de Sakhaline*), contando con las introducciones de Elsa

---

<sup>46</sup> «К 1930-ым годам он входит в десятку самых издаваемых переводных авторов в стране.»

Triplet para cada una de las obras de teatro mayores, así como fragmentos de las obras de Stanislavski, memorias de Gorki, cartas de Chéjov. La mayoría de las mismas traducciones, junto con la obra dramática que esta vez fue traducida por Arthur Adamov, fue publicada en doce tomos por Editions Rencontre de Lausana, en 1964-1965.

En 1956 Jean-Louis Barrault presentó su clásica versión de *La cerisaie*, donde enfatizaba el carácter efímero del tiempo y donde él mismo hacía de Trófimov.

En los años sesenta, uno de los promotores más activos de Chejov en Francia fue el editor y periodista Pierre de Lescure quien le dedicó varios artículos en *Les Lettres Françaises*. En 1967 vio la luz la investigación mejor documentada, por Daniel Gillés, que incluía alrededor de treinta artículos («Tchékhov ou Le Spectateur Désenchanté», Jillard, 1967). En 1971 Aimée Alexandre publicó *A la recherche de Tchekhov / essai de biographie intérieure* [*En busca de Chéjov. Un intento de biografía interior*].

Refutando la suposición de Sophie Laffitte en 1960 que decía presenciar la culminación teatral de Chéjov, Claudine Amiard-Chevrel defiende en su ensayo «Чехов на парижской сцене» ([*Chéjov en los escenarios parisinos*] 1997: 90-107, trad. de M. A. Zónina) que esa culminación llegó en los ochenta y alega la cantidad de obras mayores, de un acto, escenificaciones de la prosa en París, en los teatros regionales, por grupos estatales e independientes, tradicionalistas e innovadores. «Ya en 1962, Chéjov había dejado muy atrás a todos los escritores rusos cuyas obras se representaban en los escenarios franceses»<sup>47</sup> (p. 90), opina la investigadora. Desde 1960 hasta 1980 hubo veintisiete nuevos espectáculos, incluyendo los de televisión y giras. Destaca la prolongación de *La cerisaie* de Jean-Louis Barrault en 1960-1961 y en 1963, así como el montaje de *Oncle Vania* del director Jacques Mauclair en 1961 en la Comédie Française, un escenario que hasta entonces había acogido sólo las obras de un acto de Chéjov.

En la década de 1960, en el primer plano estaban las producciones de Sacha Pitoëff, que se basaron en los apuntes preparatorios de su padre Georges Pitoëff, hechos todavía antes de la guerra. Fue notable la producción de 1961 de *La mouette*. En 1964, en el 25º aniversario de la muerte de su padre, S. Pitoëff dirigió otro montaje de *Oncle Vania* donde

---

<sup>47</sup> «Уже в 1962 г. Чехов оставил далеко позади себя всех русских писателей, произведения которых шли на французской сцене.»



él mismo interpretaba a Ástrov. La última producción de Chejov de S. Pitoëff fue *La cerisaie* (1969).

Desde principios de la década de 1970, el curso de los espectáculos marcados por Pitoëff fue cambiando. Pierre Debauche con el Théâtre des Amandiers de Nanterre fue uno de los primeros innovadores. Su producción de *La cerisaie*, en 1971, «actualizó» la obra (Cl. Amiard-Chevrel). Cuatro años más tarde (1975-1976) el Théâtre de la Ville invitó al director rumano Lucian Pintilier a poner en escena *La mouette*. El director declaró abiertamente desde el principio su oposición a la interpretación tradicional de Chéjov: «Espero que mi puesta en escena contribuya a la desaparición de esa imagen de Chéjov elegante y sentimental, demasiado arraigada, sobre todo en Francia»<sup>48</sup> (citado en Claudine Amiard-Chevrel, 98). En la siguiente temporada fue un gran éxito la representación de *Oncle Vania* por el Théâtre national de l'Odéon de París. Cl. Amiard-Chevrel comenta que el vestuario y los decorados no tenían nada que ver con la realidad de Rusia de principios de siglo, en un intento de romper barreras formales y acercar la obra al espectador. La Comédie Française hospedó dos espectáculos más en los años posteriores: *Les trois sœurs* (puesta en escena de Jean-Paul Roussillon, 1979) y *La mouette* (del distinguido Otomar Krejča, 1980). *Les trois sœurs*, además, se representó en Théâtre de la Ville.

Hablando sobre la segunda mitad de los 1980, André Daspre constata que nunca antes se había leído a Chéjov ni se habían visto sus obras tanto como en la actualidad (Sópova, 2014: 108). Chéjov se convierte en uno de los autores rusos más representados en París, con una gran influencia tanto sobre el público como sobre los escritores franceses. En 1980 tiene una gran repercusión la versión de *La mouette* del checo Otomar Krejča.

Para la recepción del teatro de Chéjov en Francia fue crucial la versión de *La cerisaie* de Peter Brook que se representó en 1981 en París. Los directores modernos intentan acercarse en sus montajes al género propuesto por Chéjov mismo como comedia. Por otro lado, la abundancia de escenas cómicas a veces atenúa la importancia del principio dramático, y la interpretación resulta unilateral. Brook logró un equilibrio genérico con

---

<sup>48</sup> «Я надеюсь, что моя постановка будет способствовать уничтожению слишком устоявшегося, в частности, во Франции, образа элегантного и sentimentalного Чехова.»

una proporción correcta de lo cómico y lo trágico (Ólitskaia, 2004). El director mismo comentaba sobre ese carácter multifacético del teatro chejoviano: «Chekhov never just made a slice of life — he was a doctor who with infinite gentleness and care took thousands and thousands of fine layers off life. These he cultured, and then arranged them in an exquisitely cunning, completely artificial and meaningful order» (Brook, 1996: 96).

En 1984 el director Antoine Vitez ya preparó su propia traducción de *La mouette* para su montaje. La traducción de Elsa Triolet (publicada en 1954) y la de Antoine Vitez (publicada y llevada al escenario en el Théâtre national de Chaillot en 1984) han sido objeto de una revisión crítica por parte del escritor, traductor y crítico literario francés Henri Meschonnic. En *Poétique du traduire* (1999), Meschonnic expresa su preferencia por el texto de Vitez, debido a que el autor de esta traducción ha conseguido transmitir lo que el espectador y, posiblemente, el lector de la traducción necesita oír. Según el crítico francés, el criterio para evaluar la traducción es el ritmo, y Vitez consigue transmitir mediante la elección de las formas verbales adecuadas el ritmo del discurso hablado. La adaptación libre de Marguerite Duras (1985) se diferencia de la de Adamov, sobre todo, por su rigidez y su rectitud («жесткостью и прямолинейностью», Garbovski, 2010: 9).

Patrice Chéreau presentó en 1987 en el Festival de Cannes *Hôtel de France*, una transposición de *Platonov* en los tiempos modernos, cuya versión teatral se representó en el Festival de Avignon el mismo año. En 1994, fue un punto de inflexión la película del representante de la Nueva Ola francesa Louis Maille *Vanya on 42nd Street* (Estados Unidos), que presenta la adaptación de Andre Gregory del guión adaptado por David Mamet. La película dejó una gran influencia en la revitalización de esta obra de Chéjov.

En 1988 el Festival de Avignon acogió otra función de *Les trois sœurs*, esta vez trasladada a una dacha provenzal por el director Maurice Bénichou. En 1989 el distinguido Éric Lacascade presentó su primer montaje chejoviano, *Ivanov*, al que iban a seguir las adaptaciones de *Les trois sœurs* (1994), *La mouette* (2000), *Platonov* (2002) y *Oncle Vania* (2010, 2014).

Una gran conferencia soviética-francesa dedicada a Chéjov se celebró en el Instituto de Estudios Eslovos de París en 1990. En 1992 se publicó la colección de artículos *Tchekhov et la France* (en el marco de la serie «Chejoviana»).

El final del siglo pasado trajo nuevas traducciones de Chéjov al público francés, de la mano del reconocido innovador de la traducción André Markowicz y de Françoise Morvan. Markowicz es famoso por su concepto de traducción que consiste en «mostrar al lector no sólo lo que está escrito en el original, sino también cómo está escrito en la lengua original» (Garbovski, 2010: 13)<sup>49</sup>. Su versión de *La cerisaie* es la que utiliza el reconocido director Stéphane Braunschweig en su primer encuentro escénico con Chéjov en 1992, en el Teatro de Gennevilliers, en el marco de su festival de otoño. Obviando la nostalgia tradicionalmente ligada a la obra, hace de la venta de la propiedad familiar un desarraigo necesario para mirar al futuro. Su producción fue invitada a Moscú al año siguiente. En el programa de mano del espectáculo en Orleans se podía leer el enfoque de la cotraductora Françoise Morvan:

A través de este trabajo de cuestionamiento, de distanciamiento, como de palpación, nos vimos obligados a percibir hasta qué punto el lenguaje de Chéjov es un lenguaje plural, y a llegar a un entendimiento de la obra que podría llamarse antistanislavskiano: acercarse al ruso siempre ha significado ser breve, ganar en concisión, depurar el esquema. Y este esfuerzo sacó a la luz un humor incisivo, presente en todo momento bajo cada parlamento, haciéndonos llegar a entender la pieza a la manera de Chéjov, como un vodevil, que es como él la llamaba, un vodevil fino y serio, que exigía que pensáramos en el teatro fuera de los géneros referenciados<sup>50</sup> (*ibid.*).

En 1993 se publicó una traducción de *La mouette* de dicha pareja de traductores.

Braunschweig montó, usando el texto de los mismos traductores, *La mouette* en el Théâtre National de Strasbourg y en La Colline en 2001, mostrando el arte como el punto de contacto de todos los personajes. En 2007 presentó *Les trois sœurs* en los mismos teatros, donde, en vez de ubicar la trama en una pequeña ciudad de guarnición en la Rusia del

---

<sup>49</sup> «Маркович, известный своей переводческой концепцией, заключающейся в том, чтобы показать читателю не только то, что написано в оригинале, но и то, как это написано на языке оригинала.»

<sup>50</sup> « Par ce travail d'interrogation, de distanciation, comme de palpation, nous nous sommes trouvés forcés de percevoir à quel point la langue de Tchekhov est une langue plurielle, et d'en arriver à une compréhension que l'on pourrait dire antistanislavskienne de la pièce: se rapprocher du russe, c'était toujours être bref gagner en concision, épurer le contour. Et cet effort mettait au jour un humour incisif, présent à tout instant, sous chaque réplique, qui faisait que l'on en venait à comprendre la pièce à la manière de Tchekhov un vaudeville, comme il le disait, un vaudeville fin, sérieux, qui exigeait de penser le théâtre en dehors des genres référencés. »

siglo XIX, retrató a una juventud cuyas ganas de vivir chocan contra la falta de perspectivas en la actualidad. Este prisma de la visión de Chéjov sobre la juventud también le ha llevado a trabajar regularmente en sus obras con actores-estudiantes (*Les trois sœurs* en el CNSAD en 1998, *Plaisanteries*, obra en un acto, en la escuela TNS en 2000).

El público francés pudo presenciar dos montajes de «Дядя Ваня» producidos por dos teatros extranjeros, cuyas giras continuaron en Barcelona: la versión de Lev Dodin (2003) y la adaptación *Espía a una mujer que se mata*, de Daniel Veronese (2006).

En 2006 la editorial Flammarion publicó una serie de textos de Chéjov en la serie *Étonnants classiques* [*Clásicos asombrosos*], pensada para los alumnos de secundaria. Para despertar el interés de los lectores jóvenes, se preparó una nueva versión francesa de *La mouette* basada en la traducción de Adamov y los textos de las producciones realizadas por Antoine Vitez (1984), Alain Françon (1995), Stéphane Bronschweig (2001), Jacques Delcuvelry (2005). Según los editores, la juventud francesa necesita más comentarios que en una traducción realizada hace sesenta años.

El nuevo siglo ha traído nuevas traducciones de *La mouette* al francés, entre las que se encuentra la versión de la directora suiza Françoise Courvoisier, con la participación de Cathy Axelrod. Courvoisier moderniza el texto y traslada el contexto histórico y geográfico de los acontecimientos de la obra al sur de Francia en los años sesenta. La cooperación de André Markowicz y Françoise Morvan, iniciada a partir de 1990, dio lugar a una nueva traducción del teatro completo de Chéjov para la editorial Acte Sud, que se ha considerado la mejor hasta la fecha. En 2006 los traductores fueron galardonados con el premio Molière 2006 por la mejor adaptación teatral por su traducción de *Platonov*, puesta en escena por Alain Françon. El Boletín de la Universidad de Moscú (2010) dedica varios estudios a las traducciones de Chéjov. El profesor Nikolái K. Garbovski presenta en su ensayo «Перевод как художественное творчество» [*La traducción como creación artística*] los ejemplos de las traducciones al francés de *La mouette* por A. Adamov, M. Duras, A. Markowicz, F. Morvan, F. Courvoisier, A. Vitez y E. Triolet. Destaca que la dramaturgia de Chéjov es muy conocida en Francia: ya tanta cantidad de versiones habla de su gran popularidad.

La huella de Chéjov permanece indeleble en los escenarios europeos del nuevo milenio también. Se trata tanto de las relecturas de sus obras dramáticas que siguen en el eje de los repertorios de teatros y festivales importantes, como los congresos internacionales en torno a su obra, así como su influencia en los dramaturgos, directores de teatro y de cinema del mundo entero. De la influencia de Chéjov como maestro central han hablado algunos de los autores más representados en la escena francesa contemporánea como Yasmina Reza. Por la manera de escribir se le compara mucho con el dramaturgo Jean-Luc Lagarce.

En 2009 y 2010 Francia acogió una serie de eventos dedicados al 150º aniversario del escritor ruso. Uno de los eventos más memorables fue el montaje del coreógrafo Josef Nadj *Cherry-Brandy*, basado en los dramas y relatos cortos de Chéjov. Destacó, además, el espectáculo *Oncle Vania*, de Marcel Marechal y Michel Demiautte, por la compañía de Tréteaux de France.

En 2011 se representó la creación del director Jean-Pierre Baro basada en «ИВАНОВ» [*Ivánov*], *Ce qui reste dans vie*. En 2012 la compañía belga Théâtre Océan Nord, dirigida por Miriam Sadui, presentó un espectáculo llamado *La nostalgie de l'avenir* [*Nostalgia por el futuro*], basado en «Чайка», con escenas chejovianas que dialogaban con citas de Meyerhold, fragmentos de Philip Roth, entrevistas a Marilyn Monroe, réplicas de Shakespeare y de Racine.

Para la recepción posterior del teatro chejoviano tuvo un papel importante el estudio *Poétique du drame moderne* [*Poética del drama moderno*], de Jean-Pierre Sarrazac (2012), que, siguiendo la pauta marcada por Szondi, contempla a Chéjov en los orígenes de la creación dramática contemporánea, del cambio del paradigma: «Yo pienso que desde el punto de vista dramático hay una distancia infinitamente menor entre una obra de teatro de Sarah Kane o de Jon Fosse y un drama de Strindberg que entre el último drama romántico o burgués y cualquier obra de teatro de Strindberg o de Chéjov»<sup>51</sup> (2012: 18).

---

<sup>51</sup> « Je pense qu'il y a, au plan dramaturgique, infiniment moins de distance entre une pièce de Sarah Kane ou de Jon Fosse et une pièce de Strindberg qu'entre le dernier drame romantique ou le dernier drame bourgeois et n'importe quelle pièce de Strindberg ou de Tchekhov. »

La revista francesa *L'Officiel des spectacles* (<https://www.offi.fr/>) indica la cantidad de ciento sesenta y tres espectáculos de Chéjov presentados en Francia entre 2012 y 2020 (<https://www.offi.fr/artiste/anton-tchekhov-87390.html>). En muchas ocasiones, los mismos directores emprendían una serie chejoviana. Alain Françon, uno de los corifeos del teatro francés de los últimos años, produjo cuatro montajes chejovianos: *La mouette* (1996), *La cerisaie* (2009), *Les trois sœurs* (2010), *Oncle Vania* (2012). Christian Benedetti preparó en 2018 un espectáculo basado en la obra íntegra de Chéjov: *Tchekhov: 137 évanouissements*, donde reúne tales obras como *Ivanov*, *La mouette*, *Oncle Vania*, *Les trois sœurs*, *La cerisaie*, así como nueve obras de un acto (*Sur la grand route*, *Le chant du cygne*, *La demande en mariage*, *Tatiana Repina*, *La noce*, *Tragédien malgré lui*, *Un jubilé*, *L'ours*, *De la nocivité du tabac*). En 2022, el mismo director puso en escena *Ivanov* en el Théâtre-Studio de la ciudad de Alfortville.

La tetralogía de las obras mayores fue interpretada también por Stéphane Braunschweig, cuyos montajes culminaron en 2020 con un «Дядя Ваня» en ruso y con subtítulos en francés en el Théâtre de l'Odéon. Conocedor de la obra de Chéjov (puso en escena *La cerisaie*, *La mouette*, *Les trois sœurs*), Stéphane Braunschweig aborda esta cuarta obra en lengua original gracias a la invitación del Teatro de las Naciones de Moscú, en el que participaron grandes actores rusos (Yevgueni Mirónov, Yelizaveta Boiárskaia, Yulia Peresild y Anatoli Beli), herederos de la gran tradición teatral rusa. Según el archivo de espectáculos en Francia, este fue el 77º montaje de «Дядя Ваня» en Francia a lo largo de la historia<sup>52</sup>.

Un teatro famoso por sus giras con obras de Chéjov, el colectivo belga TG Stan, representó en 2015 *La cerisaie* en el Festival de Otoño de París. En 2016, la Comédie Française presentó una versión muy diferente de *Oncle Vania* propuesta por Julie Deliquet, una directora joven, con un lenguaje muy contemporáneo, quien, además, dirigió al año siguiente la obra *Mélancolie(s)* basada en «Три сестры» e «Иванов».

Asimismo, Chéjov es un autor permanente en el Festival de Avignon. En 2017 el productor François Cervantes presentó en la 71ª edición del Festival su producción *Claire, Anton et eux*, describiéndola en el programa de mano como «un guiño a Antón

---

<sup>52</sup> [https://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX\\_Oeuvre=274](https://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Oeuvre=274)

Chéjov, que también era médico». En 2018 se proyectó la película *Les trois sœurs*, de Valeria Bruni Tedeschi. Y la 75ª edición del Festival de Avignon se inauguró el 5 de julio de 2021 con *La cerisaie* protagonizada por Isabelle Huppert y dirigida por el director portugués Tiago Rodrigues.

En su monografía *Le théâtre d'Anton Tchekhov* (2016), el crítico Georges Banu, que ha dedicado numerosos artículos y ponencias a la obra del escritor ruso, lo llama «nuestro próximo». Según Banu, Chéjov se sitúa entre el siglo XIX y el siglo XX: lleva la marca del siglo XIX, con sus transformaciones y preocupaciones, pero ya nota los síntomas del nuevo siglo, tanto en la escritura como en su compromiso de ciudadano. Sus acciones humanitarias, sus opiniones ecológicas lo acercan a los valores del nuevo siglo, que intuye. Para Banu, Chéjov está en la encrucijada entre Rusia y Occidente, el realismo y el simbolismo, lo cómico y lo dramático (Banu, 2016: 102). El profesor francés concluye: «Chéjov, nuestro próximo, nos invita a admitir su pertinencia a un período doble, del pasado y del presente, nos invita a leerlo y ponerlo en escena como si él fuese tanto de aquí como de entonces»<sup>53</sup> (*ibid.*, 108).

---

<sup>53</sup> « “Tschekhov, notre prochain” invite à admettre son appartenance à la durée double, du passé et du présent, invite à le lire et mettre en scène comme étant d’ici et d’antan. »





## CAPÍTULO 1.2. LA LLEGADA DE LA OBRA DE ANTÓN CHÉJOV Y LA HISTORIA DE SU RECEPCIÓN EN ESPAÑA

La primera traducción de una obra rusa se publicó en España en 1838: se trata de la *Oda al Supremo* («Бог»), de Gavriil Derzhavin, que vio la luz en una revista filosófica, científica y literaria de Barcelona titulada *La Religión* (Schanzer, 1968: 819; Obolenskaya, 1993: 170; Kubyshina Murzina, 2016: 103). Pero la primera aproximación de un amplio grupo de intelectuales españoles a la literatura rusa data de 1887 cuando la famosa escritora Emilia Pardo Bazán, la primera mujer que presidió el Ateneo de Madrid, pronuncia una serie de conferencias sobre los escritores rusos, impresionada por las traducciones francesas que había conocido durante su viaje a París. Por otro lado, María Ángeles Varela Olea comenta que «esta eclosión de la novela rusa se había germinado décadas antes, pues aunque pocos españoles supieran ruso, existían en España con mucha anterioridad traducciones indirectas que la crítica no ha tenido en cuenta» (Varela, 2017: 63). Al no contar con la posibilidad de un contacto directo con la literatura rusa en vista del conocimiento insuficiente del ruso y, por otro lado, falta de traductores nativos rusos residentes en España, la literatura llegaba a través de otras culturas, sobre todo la francesa. Muchas veces fueron las versiones francesas las que sirvieron de fuente para las primeras traducciones de Chéjov en España también.

A pesar de que hoy en día la producción dramática de Antón P. Chéjov tiene una presencia constante en los repertorios teatrales de España y casi cada año se publican volúmenes de sus nuevas traducciones y se reeditan las anteriores, estas han aparecido relativamente tarde en el mercado hispanohablante. Asimismo, las escenificaciones de sus obras no han sido igual de frecuentes a lo largo del siglo XX. E. Pérez-Rasilla y G. Soria constatan en su estudio «El teatro de Chéjov en España. Una historia que transcurrió despacio» que «la presencia de Chéjov en España es tardía y su acercamiento a las tablas españolas parece lento y vacilante» (2005: 91).

Por otro lado, en la entrevista con María Dunáeva (*RIA Novosti*), el catedrático de la Universidad de Moscú Ruslán Ajmetshin (2014) comentaba sobre la historia de la obra de Chéjov en español:

Los lectores hispanohablantes difícilmente podrían competir, en cuanto a la profundidad del conocimiento de la obra de Chéjov, con los ingleses o los eslavos —polacos, checos, búlgaros— que además viven en un contexto similar que facilita el acceso a su creación literaria. Sin embargo, España descubrió al escritor ruso bastante pronto y desde un enfoque poco común. En Rusia lo conocemos mucho como a un humorista mientras que a España llegó primero por la traducción de un capítulo publicado en la revista *Ruskaya Misl* de un libro suyo que aún no había salido, *La Isla de Sajalín*, luego por una reseña de la puesta en escena de sus *Tres hermanas*, y, finalmente, como el autor del relato *El duelo*. En general, tengo la impresión de que el aumento de interés hacia Chéjov en España siempre ha coincidido con los momentos de mayor agitación social (15/02/2014).

A *La isla de Sajalín* se refiere también como la primera mención que hace de una obra de Chéjov en España la bibliografía de George O. Schanzer *Russian Literature in the Hispanic World* (1972), que compila los datos de todas las traducciones de obras rusas en el mundo hispánico hasta la fecha de la publicación del libro. Se trata de una cita de *Los deportados de la isla de Sakhaline* («Остров Сахалин») en la *Revista Internacional* en 1894 (I, 6, pp. 190-193). La primera obra completa de Chéjov traducida al español, según Schanzer, fue el relato *En lo de la mariscala de la nobleza* («У предводительши») que vio la luz en el diario porteño *La Nación* (06/16/1901). En cuanto a la primera publicación en España, a principios del siglo, todavía durante la vida del escritor, las traducciones de sus obras breves se incluyeron desde **1903** en varios números de la revista madrileña *La España Moderna* cuyo propósito era dar a conocer en correctas traducciones las obras más notables «de los más reputados autores extranjeros» (Asún, 1982: 136). El primer texto de Chéjov publicado por la revista fue la novela corta *Un duelo* («Дуэль», T. 169-172, de enero a abril de 1903, pp. 5-32; 5-32; 5-32; 5-27). «*La España Moderna* mantenía su voluntad de dar a conocer textos inéditos» (*ibid.*: 193). A esta primera traducción le siguieron los relatos *La princesa* («Княгиня», diciembre de 1903, pp. 5-19), *En la hondonada* («В овраге», enero de 1904, pp. 5-45), *Desolación* («Тоска», febrero de 1904, pp. 129-135), *Una fiebre tifoidea* («Тиф», marzo de 1904, pp. 34-39), *En tierra extranjera* («На чужбине», abril de 1904, pp. 28-32), *Vanka* («Ванька», mayo de 1904, pp. 5-9), sin indicar nunca el nombre del traductor.

Paralelamente las traducciones de los relatos de Chéjov se publicaban en diferentes revistas de América Latina. Algunos de los primeros ejemplos son *Una noche terrible* («Страшная ночь», Bogotá: *El nuevo tiempo literario*, I, 1904); *Un oso* («Медведь», Caracas: *Cojo Ilustrado*, XVII, 1908); *Ojos con sueño* («Спать хочется», Buenos Aires: Ediciones Mínimas, 1918).

Aunque Pérez-Rasilla y Soria (2005: 93) refieren que la primera traducción de Chéjov publicada en España en formato de libro fue la colección *El jardín de los cerezos* (traducción de Saturnino Jiménez, Madrid y Barcelona: Calpe) en 1920, año en el que en Buenos Aires apareció también una traducción de *La gaviota* por H. C. Uthurralth<sup>54</sup>, en el archivo de la Biblioteca Nacional de España<sup>55</sup> y el archivo WorldCat aparecen los detalles de dos publicaciones en español supuestamente anteriores a 1915: *El duelo*, donde el apellido del autor aparece como Tchekhof (traducción de Juan García Rodríguez, Madrid: [Idamor Moreno], [1904]) y *Tres años* («Три года», versión de Antonio F. Escobés, Barcelona: Maucci, [1911])<sup>56</sup>. Ambas publicaciones se presentan con las fechas encorchetadas, por lo cual es difícil comprobar su precedencia<sup>57</sup>. En *Relatos de A. P. Chéjov, en la traducción de Nicolás Tassin (1920)*, Roberto Monforte Dupret menciona (2012: 1): «Entre los años 1910 y 1920 se publicaron muy pocas obras del escritor ruso. En forma de libro apareció tan sólo la obra *El duelo* y una recopilación de relatos, publicada por la editorial valenciana Sempere y agrupados bajo el título de *Vanka*», esta, traducida por Miguel Álvarez Ródenas y Manuel Abril. Es curiosa la noticia del 1904 que encontramos en la Hemeroteca Valenciana en relación con esta edición, bajo el título «El ruso Tchekhow publica “Vanka”»:

Anton Tchekhow es un novelista ruso desconocido en España. Esto da interés al presente volumen, publicado en Valencia, que contiene diez relatos diferentes a costumbres y tipos de su país. Los títulos de los relatos son: *Zampoña*, *Angustia*,

---

<sup>54</sup> Según Joan Casas (1999: 485), «Uthurralth devia traduir el text d'una edició italiana. Ho denuncien les transliteracions dels noms: Checof, Mascia, Sciamraief, etc.».

<sup>55</sup> <http://catalogo.bne.es/uhtbin/webcat>

<sup>56</sup> A fin de mantener la consistencia en la presentación de la tradición traductológica en Cataluña a través de diferentes etapas históricas, las traducciones posteriores editadas en Cataluña, sea al español o al catalán, se incluirán en el Capítulo 1.3, «El camino de Antón Chéjov en Cataluña».

<sup>57</sup> Llamas Gómez data *El duelo* con 1904: «The first hardcover publication appeared in 1904 with the title *Un duelo: Novela* as translated by Juan García Rodríguez» (2018: 194).

*En casa del mariscal de la nobleza, La sala número 6, Vanka, En tierra extranjera, La princesa, Remordimiento, Una fiebre tifoidea y Errante.*

Al mismo tiempo, seguían publicándose relatos sueltos, como *Una noche extraordinaria* («Страшная ночь», traducción directa del ruso de Julián Juderías en Madrid: *La lectura*, VI, 1906, pp. 386-390).

En la primera década del siglo XX se publicaron varias introducciones a la vida y la obra del autor ruso, algunas veces basadas en fuentes francesas. Sergio Raffalovich escribe en su artículo «Literatura rusa. Tchekoff»:

Este escritor, de talento dramático tan discutido, el mejor *conteur* de la Rusia contemporánea, muy superior por su estilo a Dostoievski y digno de ocupar un sitio al lado de Tourgueneff, Góntcharoff, etc., es detallista, como ninguno, de rincones del alma y de la vida (Madrid, *Juventud*, I, no. 2, 10/10/1901).

Julián Juderías en «Tchejoff» (Madrid, *La Lectura*, septiembre de 1902, pp. 165-170) compara al escritor ruso con Tolstói y Gorki y cita una serie de fuentes que se pueden consultar acerca de él, así como enumera algunas de sus obras, indicando que «Sus obras dramáticas son las siguientes: *Iwanof*, drama en cuatro actos; *El canto del Cisne*, estudio dramático; *El oso*, juguete cómico; *Un trágico á la juerga*; *La telera*, comedia; *Tres hermanas*, drama; *El Tío Vania*, drama» (166). Antonio Morillo presenta en «Literatura rusa. Anton Tchekhoff» (Madrid, *Revista Contemporánea*, T. 128, pp. 173-86, 1904) tales obras como *Ivanov*, *La medida* («Скучная история»), que llama un drama, *Los moujiks*. También habla en una cita sobre las traducciones de Chéjov al español publicadas en *La España Moderna* y menciona que «Miguel A. Rodenas tradujo un cuento de una intensidad extraordinaria. No sé dónde se publicó» (186).

Por lo tanto, a principios del siglo XX Chéjov ya no era un desconocido en España. En la segunda década aparecen más traducciones directas del ruso al español. Como apunta Iván García Sala:

En los años veinte y treinta del s. XX, a raíz de la revolución bolchevique y de la creación de la URSS, aumentó en España el interés por Rusia y su cultura. Intelectuales y periodistas españoles viajaban al nuevo país, las editoriales publicaban libros de literatura rusa y soviética y se estudiaba la lengua rusa. En

este proceso de fascinación y descubrimiento jugaron un papel clave algunos de los ciudadanos rusos que, empujados por los acontecimientos de la Primera Guerra Mundial y la Revolución de Octubre, se establecieron en España y ejercieron como profesores de lengua rusa, traductores y divulgadores de la cultura de su país. (...) Georges Portnoff y Constant Brusiloff ejercieron además la traducción, junto a otros, como Tatiana Enco de Valero, Nikolái Tasin y G. Levachov. Fueron ellos quienes realizaron las primeras traducciones directas de literatura rusa al español, solos o con la colaboración de nativos españoles (2015: 42).

Aquí aparecen los nombres de los primeros traductores directos de Chéjov al español.

En 1919 el escritor y traductor ruso judío Nicolás Tasin tradujo para los números 81-82 de la *Colección Universal* de la editorial madrileña Calpe *La sala número seis* («Палата № 6»), una colección que abarcaba, aparte de la obra homónima al título del tomo, trece relatos más, *Gusev* («Гусев»), *La cirugía* («Хирургия»), *¡Silencio!* («Тссс!»), *Las señoras* («Дамы»), *Un conflicto* («Кухарка женится»), *Una mujer indefensa* («Беззащитное существо»), *Prichibeyev* («Унтер Пришибеев»), *De madrugada* («После театра»), *Un acontecimiento* («Событие»), *El enmascarado* («Маска»), *Un drama* («Драма»), *Lecciones caras* («Дорогие уроки») y *Los muchachos* («Мальчики»).

Siguiendo esta primera colección de obras de Chéjov publicada en España, N. Tasin tradujo otra en 1920, titulándola *Los campesinos: novelas cortas* («Мужики», Madrid: Calpe), así como el relato *Historia de mi vida* («Моя жизнь») que se publicó en los números 203-204 de la *Colección Universal*. Como menciona Llamas Gómez, aunque el título de aquella sugiere una conexión con la colección francesa *Les Moujiks*, publicada dos décadas antes, y con la catalana *Els múgics*, publicada una década después, los relatos seleccionados en este volumen difieren completamente de las otras dos recopilaciones. Se habían incluido, aparte de *Los campesinos*, los siguientes relatos: *El hombre enfundado* («Человек в футляре»), *En el campo* («Новая дача»), *La tristeza* («Тоска»), *Vanka* («Ванька»), *Un asesinato* («Убийство»), *Los mártires* («Страдальцы»), *El trágico* («Трагик»), *Una pequeñez* («Житейская мелочь»), *Aniuta* («Анюта»), *Un escándalo* («Переполох»), *El talento* («Талант»), *Un duelo* («Дуэль»).

El mismo año apareció en la colección arriba mencionada *El jardín de los cerezos*, traducida por el menorquín Saturnino Jiménez, que había pasado varios años en la Rusia zarista y podía haber conocido a Chéjov en persona cuando este colaboraba con el periódico *Novoie Vremia* en San Petersburgo<sup>58</sup>. El tomo abarcaba los relatos *El misterio* («Тайна»), *El hombre irascible* («Из записок вспыльчивого человека»), *Un viaje de novios* («Счастливлчик»), *La víspera de la cuaresma* («Накануне поста»), *En la Administración de Correos* («В почтовом отделении»), *Un padre de familia* («Отец семейства»), *El fracaso* («Неудача»), *La cronología viviente* («Живая хронология»), *La víspera del juicio* («Ночь перед судом»), *Los extraviados* («Заблудшие»), *Los simuladores* («Симулянтты»), *Los hombres que están de más* («Лишние люди»), *El camaleón* («Хамелеон»), *La muerte de un funcionario* («Смерть чиновника»), *¡Qué público!* («Ну, публика!»). Saturnino Jiménez tradujo, además, *Historia de una anguila y otras historias* («Налим») para la misma editorial en 1922.

*El duelo*, esta vez traducido por J. Rivas Panedas, volvió a ser publicado en Madrid (América, [1922]). Calpe juntó otra serie de relatos cortos para su colección «Los humoristas», esta vez en cooperación con el traductor George Portnoff. El tomo, titulado *La cerilla sueca* («Шведская спичка», 1924) abarcaba las siguientes obras: *Las botas* («Сапоги»), *Pólinka* («Полинька»), *La cirugía* («Хирургия»), *El drama* («Драма»), *El signo de exclamación* («Восклицательный знак»), *La calumnia* («Клевета»), *Apellido de caballo* («Лошадиная фамилия»), *Perpetuum mobile* («Perpetuum mobile»), *El chico travieso* («Злой мальчик»), *Un ser indefenso* («Беззащитное существо»), *Los chicos* («Мальчики»), *En la peluquería* («В циркульне»), *El amor de un contrabajo* («Роман с контрабасом»), *De mal en peor* («Из огня да в полымя»), *Las ostras* («Устрицы»), *La boticaria* («Аптекарьша»), *El pensador* («Мыслитель»), *La hija de Albión* («Дочь Альбиона»), *El primer galán* («Первый любовник»); *Era ella* («То была она»).

G. Schanzer data con 1924, además, la traducción de *Un crimen* («Убийство») por Raúl Carrancá y Trujillo, presentada como «novela con estudio preliminar crítico de Chejov por André Beanier» (Madrid: América, «Biblioteca de autores célebres»). El libro incluía,

---

<sup>58</sup> «Haver conegut Txèkhov en persona, de segur que va tenir a veure en el fet que els editors li fessin la confiança d'encarregar-li una introducció per al volum d'*El jardín de los cerezos*» (Casas, 1999: 487).

además, los cuentos *Campesinos* («Мужики»), *El estudiante* («Студент») y *Maestra de escuela* («На подводе»).

En cuanto al primer estreno de una obra de Chéjov en España, las fuentes (Joan Casas en Txèkhov, 1999: 481; Pérez-Rasilla y Soria, 2005) coinciden en citar la escenificación de *Las tres hermanas* («Три сестры») y *El tío Vania* («Дядя Ваня») por la compañía Teatro Ecléctico en Barcelona en **1926**. La traducción de las obras al español fue firmada por los directores Fernando Accame y Ricardo Lahoz. La compañía estrenó *Las tres hermanas* en enero. Unas semanas después, el 15 febrero, se presentó por primera vez en español «Дядя Ваня», veintisiete años después de su estreno en el Teatro de Arte de Moscú en 1899. En su postfacio que clausura el segundo volumen de *Teatre complet* de Chéjov, su traductor Joan Casas plantea la pregunta de si tenía razón Jaime Gil de Biedma en el artículo «Nuestra hora de Chéjov» datado de 1979, afirmando que el teatro español había carecido de forma casi absoluta de la presencia de Chéjov tanto antes de los años setenta, como incluso en tiempos anteriores a la guerra civil. La duda impulsa a Casas a «provar de fer un esbós de la recepció del teatre de Txékhov a Catalunya i a Espanya» (1999: 474). Como menciona el traductor, los montajes del Teatro Ecléctico en 1926 fueron efectivamente las primeras representaciones de Chéjov en toda España y no marcaron un comienzo de una activa inclusión de las obras chejovianas en los repertorios españoles.

El estudio de las carteleras de Madrid en el siglo XX (Dou Dougherty y María Francisca Vilches) indica una sola representación: *Un duelo*<sup>59</sup> («Медведь») de Cipriano Rivas Cherif, para homenajear el 30º aniversario del Teatro de Arte, que se estrenó el 24 de noviembre de 1928 en la sala Rex por el grupo Caracol. Este fue el primer montaje en Madrid mas no el único: ya en 1932 el público madrileño pudo contemplar en ruso la primera escenificación de *El jardín de los cerezos* («Вишнёвый сад») a cargo de la compañía Paulof en el Teatro Español de Madrid, entre otras obras de Ostrovski, Gorki, Gógol, Bulgákov, Dostoievski, precedida de una presentación de Rivas Cherif. Como remarca Armin Mobarak, «Las piezas se ofrecieron en ruso, lo que provocó algunas dificultades a los críticos y espectadores durante las funciones, pero no pudo impedirles

---

<sup>59</sup> No ha de confundirse con el relato *El duelo*, el primer traducido en España (1903). En este caso se trata de la comedia de un acto «Медведь» («El oso») que posteriormente fue traducido como *El oso*.

que disfrutasen del exotismo y de las delicias literarias del repertorio ruso» (2013: 125). La siguiente representación en español se hizo esperar hasta la guerra civil.

Sin embargo, las editoriales seguían publicando más traducciones. En 1928 Espasa-Calpe edita *La señora del perro y otros cuentos* («Дама с собачкой»), una traducción de Julia Héctor de Zaballa. Un año más tarde, según los catálogos de la Biblioteca Nacional (ya que el tomo carece de fecha de edición), la editorial Mundo Latino publica otro volumen con dos obras, *El tío Wania* [*sic*], llamada comedia dramática, y *Las tres hermanas*, llamado drama, ahora traducidas por Vicente S. Medina y Josep Carbó i Vidal.

Continuaban también las publicaciones en las revistas madrileñas. Así, el número 150 de la revista literaria *Novelas y cuentos* (año 3, 1931) está dedicado a las «novelas de costumbres» de Chéjov, abarcando *Un crimen* («Убийство»), *Campesinos* («Мужики»), *Maestra de escuela* («На подводе») y *Nueva residencia* («Новая дача»). La misma revista presentó la obra *Lecciones caras* («Дорогие уроки») en 1933 (año 5, n. 214) y *Stepane el nihilista* («Рассказ неизвестного человека») en 1935 (año 7, n. 323).

El siguiente estreno fue *Un duelo*, que se produjo durante la guerra civil, entre 1937/1938, en el repertorio de las Guerrillas del Teatro, primero en el Teatro de la Zarzuela, dirigido por María Teresa de León y asesorado por Luis Cernuda, y después en distintos lugares del país.

La primera noticia de Chéjov en España tras la guerra data de 1940, con la reedición de *La señora del perro y otros cuentos* (trad. Julia Héctor de Zabalia), y 1941, cuando la editorial Espasa-Calpe recupera la traducción de *El jardín de los cerezos* y algunos relatos de Saturnino Jiménez para la colección Austral, primero en Argentina y después en España.

En 1949, la compañía de la actriz mexicana Virginia Fábregas presentó en el mismo programa con *La señora Ana luce sus medallas*, de J. M. Barrie, *La petición de mano* («Предложение»), de Chéjov (traducida al castellano por Xavier Villaurrutia a partir de la edición francesa de Denis Roche) en el Teatro Madrid: «Lo interpretaron magníficamente, con desenfado en la exageración, dada con tal justeza, que transparentaba la verdad, Virginia Manzano, Miguel Angel Ferrer [Ferriz] y Manolo Fábregas» (Jorge de la Cueva, en *Recuerdos de un siglo de teatro. 1948-1949*, p. 212).



Incrementó, además, la actividad editorial. En 1950 apareció la colección de *Cuentos*<sup>60</sup> en versión de Irina Tchernova (Madrid: Afrodisio Aguado).

Según J. Casas, la primera edición «amb pretensions de “completa”» (1999: 502) vio la luz en la Editorial Sudamericana de Buenos Aires, en 1950 (en traducción de Galina Tolmacheva y Mario Kaplún). Una década más tarde se publican, en Argentina también<sup>61</sup>, la edición del *Teatro completo* (1950, Ed. Sudamericana; traductora: Galina Tolmacheva, segunda edición en 1954) y un volumen que contenía *Tío Vania* y *El pedido de mano* (1956, traducciones (para la primera obra), Lydia Kuper y (para la segunda obra), Xavier Villaurrutia. Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis, 1956).

El 10 de diciembre del 1954 Angel Zúñiga le dedicaba al cincuentenario de la muerte del escritor ruso el artículo «Nuestro buen amigo Chejov» en *La Vanguardia* (p. 5), quejándose de que «El cincuentenario de la muerte de Anton Chejov se ha deslizado de puntillas por las páginas literarias», y lamentaba no haberlo conocido, sino ser uno de esos lectores que iban a venir después y entenderlo mejor que sus contemporáneos. No era la única referencia a Chéjov. Eduardo Pérez-Rasilla destaca:

Precisamente la revista *Teatro* publicó en 1955 *El jardín de los cerezos*, de Chejov, y dos años antes, en 1953, la misma revista había publicado un artículo de Haro Tecglensobre este texto chejoviano. En ese mismo año había aparecido el libro de Domingo Pérez Minik *Debates sobre el teatro español contemporáneo*, que incluía un capítulo titulado “Circuito Ibsen-Chejov. — Wedekind”. Son, posiblemente, los primeros signos de la recuperación de Chejov para el teatro

---

<sup>60</sup> *Memorias de un hombre colérico; La obra de arte; La calumnia; La muerte de un funcionario; El espejo torcido; La cerilla sueca.*

<sup>61</sup> Cabe mencionar que en Argentina a principios del siglo pasado los derechos del editor prevalecían sobre los del autor y era común la práctica de publicar traducciones sin pedir el permiso del autor si este no era nacional de Argentina. Es lo que comenta Narcís Oller en *Memòries literàries* (B.: Aedos, 1962, pp. 145-146 y 154-155), donde copia la carta del director del *Diario Español* de Buenos Aires, Justo López de Gomara, en respuesta a la reclamación del mismo Oller por la publicación inautorizada de su novela *La febre d'or* traducida al español: «Aquí, hasta ahora, no se ha dado caso alguno en que la ley respete propiedad (en cuanto a los efectos económicos) sino al arraigado de este suelo, hasta el punto de que mientras nada impide la reproducción de una obra publicada en cualquier otro país, no se podría reproducir su traducción hecha por cualquiera radicando aquí. Es decir que, por extraño que parezca, el traductor que me proporciona la obra en cuestión, es, bajo el punto de vista económico, más propietario que su creador inicial» (154-155).

español, después del largo silencio que, también en este asunto, había impuesto la dictadura (2007: 75).

Mientras tanto, en Madrid la obra *Tío Vania* fue presentada otra vez en la primavera de 1957 por Dido, Pequeño Teatro de Madrid (traducción de Elisabeth Gate, adaptación de Josefina Sánchez Pedreño, dirección de Alberto González Vergel). En «Dido. Pequeño teatro de cámara de Madrid (1ª parte)», donde presenta por orden cronológico las creaciones de este teatro, Barbara Bloin cita el texto del programa de mano de Adolfo Prego que destaca la actualidad de Chéjov en Europa desde hace algunos años.

En España, Chéjov es poco menos que un desconocido. ¿Cuánto tiempo hace que no se le representa? Ciertamente, ponerlo en pie no es tarea al alcance de cualquiera. La primera condición indispensable es contar con un plantel de actores que sepan transmitir la verdad dramática sin descomponerse, sin recurrir a la potencia de los pulmones. Chéjov requiere actores inteligentes, sensibles, máquinas de precisión que vayan de un estado de ánimo a otro sin salirse de plazos. Lo que nos ofrece no es una lección que cualquiera puede recitar con un poco de memoria y mediante un prudente acompañamiento de ademanes; sino un poema donde cada intérprete debe encontrar su propia y más profunda realidad (Bloin, 2006: 271).

En *El País* (23/03/1957) firma Elías Gómez Picazo la reseña «Comedia: estreno de “Tío Vania”, de Anton Chejov, por el teatro de ensayo Dido», donde llama la obra «una obra de fama universal, de mérito indiscutible; una de las comedias más importantes de un extraordinario comediógrafo» (p. 13), considerando la única tacha de la representación dirigida por González Vergel «que los actores se expresaran en tono excesivamente bajo», sin embargo, con elogios para los actores (Adela Carbone, María Dolores Pradera, Aracell Fernández, María Cañete, Antonio Prieto, José Luis Heredia, Pepe Balaguer, Pedro Oliver, Carlos Bautista), así como la acertada escenografía y ambientación de Manuel Mampaso y «pulcra y atinada, respectivamente, la traducción y adaptación de la obra, de Elisabeth Gate y Josefina Sánchez Pedreño». En 1959 la editorial Aguilar publicó la primera edición de las obras completas de Chéjov en España, con la versión directa del

ruso de E. Podgursky<sup>62</sup>, excepto *Platonov*, traducido por Salvador Bordoy, y con el prólogo de Jesús López Pacheco.

En 1960 el centenario de Chéjov se celebraba en varias ciudades del mundo. El número 15 de *Primer acto* le dedicó un bloque monográfico donde aparecía el texto de dicha versión de *Platonov*. Ese año, además, hubo varias escenificaciones. Dido, Pequeño Teatro representó *Las tres hermanas* en una función única en el teatro Reina Victoria, en versión directa del ruso de Victoriano Imbert, adaptada por la propia directora de Dido Josefina Sánchez-Pedreño, con Amparo Reyes, Margarita Lozano y Carmen Sáez encarnando a las tres hermanas y bajo la dirección de Miguel Narros. El 28 de octubre de 1960 el Teatro María Guerrero inició la temporada con la obra *El jardín de los cerezos*, otra vez vertida al español por Victoriano Imbert y adaptada por Josefina Sánchez-Pedreño, puesta en escena por el nuevo director del teatro, José Luis Alonso. En su reseña en el periódico *Arriba* (29/10/1960), Gonzalo Torrente Ballester asegura que «La representación fue irreprochable. Todo salió bien. El público aplaudió mucho» y agrega: «Se esperaba esta representación de Chéjov con el mayor interés. Chéjov se ha puesto de moda en París en las últimas temporadas. Se le ha representado en ruso y en francés, representaciones excepcionales, al parecer. También en Londres. Es un clásico que se actualiza, incluso en su propio país. En el nuestro, comparte con Beckett —por ejemplo— el interés y la devoción de los más jóvenes». En Barcelona, Miguel Narros estrenó *L'hort de cirerers*, en versión catalana de Joan Oliver.

Es notable que actos de conmemoración se celebraron también en diferentes rincones y centros docentes del país. Entre ellos, el acto de homenaje en la Universidad de Salamanca contó con la presencia de varios académicos cuyas ponencias se focalizaban sobre todo en el teatro: «Intervinieron el profesor Jorge Taebrikov, que habló sobre ‘El teatro de Chejov’. A continuación hizo uso de la palabra el profesor Motzabuo, que disertó sobre “Chéjov: el hombre y su obra”, y, por último, intervino el catedrático de la Universidad D. Fernando Lázaro Carreter, que habló sobre “Chejov, en la historia del teatro”» (*ABC*, 11/12/1960).

---

<sup>62</sup> El nombre de E. Podgursky —a veces G. Podgursky o E. Podzursky en el archivo de la Biblioteca Nacional de España— únicamente aparece en los ficheros de las traducciones de Chéjov y de Bunin.

El año 1961 siguió con la publicación de más colecciones en español: *El violín de Rothschild* («Скрипка Ротшильда»), traducido y anotado por María F. de Castro; revisión por Víctor Andresco, Madrid: Suarro), *El jardín de los cerezos* (versión de Manuel Benítez Sánchez-Corté y Manuel María Sassot, Madrid: Escelicer); *El jardín de los cerezos: obra completa* (Madrid: Revista Literaria «Novelas y cuentos»). Al mismo tiempo, los estudios dedicados a la figura y la biografía del escritor también gozaban del interés de los lectores hispanohablantes. En 1961, en Buenos Aires salió la traducción de Susana López de Gomara del francés de *La dramática vida de Anton Chekhov*, de Irène Némirovsky, que se convirtió en una de las biografías de referencia disponibles en español.

En los años sesenta aparecieron nuevas traducciones tanto del ruso, como la de Luis Abollado con Irene Tchernova (*Novelas completas*. Madrid: Aguilar, 1964), como sin mención del idioma de la fuente original: las traducciones de Manuel de la Escalera (*El tío Vania; La gaviota; El jardín de los cerezos*. Madrid: Edaf), que se han reeditado en numerosas ocasiones, hasta en 2006.

En 1963 Alberto González Vergel llevó su versión de *La gaviota*, estrenada hacía cuatro años en el Teatro Windsor de Barcelona, al Teatro Valle-Inclán de Madrid, contando con la interpretación de Asunción Sancho: la reaparición de la actriz en un estreno de Chéjov se calificó como un «doble acontecimiento escénico»<sup>63</sup>. Cuatro años después, en 1967, el propio González Vergel se encargó de una versión para TVE, emitida en el espacio Estudio 1. En 1963, la RTVE ya había puesto en el programa *Teatro de Siempre* una grabación de *Tío Vania* dirigida por Francisco Abad, con la adaptación de Ángel Gutiérrez sobre la obra de Chéjov. El director de teatro Ángel Gutiérrez, que de niño se había refugiado de la guerra en la URSS, donde eventualmente había estudiado en la Academia Estatal de Arte Teatral de Moscú, aprendiendo de discípulos directos de Stanislavski, dirigió él mismo otra versión de *Tío Vania* en 1975 para la Televisión Española, de la que sólo se conserva una cinta algo desgastada.

En 1970 se publicó otro tomo de relatos (*La estepa; Historia de un viaje; Mi vida: relato de un provinciano*) en versión directa del ruso y prólogo de Víctor Andresco (Madrid:

---

<sup>63</sup> Información del espectáculo, 29/01/1963. Catálogo integrado de INAEM, <https://www.teatro.es/>.

Libra). Al mismo tiempo, Espasa-Calpe seguía publicando las traducciones directas de Saturnino Jiménez (*El jardín de los cerezos; El misterio; Un hombre irascible*, 1971).

Así pues, en los años sesenta y setenta ya se había normalizado la edición de las obras de Chéjov en español. Otra cuestión era el caso de su teatro, representado muy escasamente. Mientras en Cataluña Chéjov había tenido más presencia desde los años cincuenta gracias a los esfuerzos del traductor Joan Oliver y la Agrupación Dramática de Barcelona, en los escenarios madrileños se repetían sobre todo las comedias de un acto. Lo que comenta Vera Gottlieb, refiriéndose al régimen estalinista, bien podría aplicarse al franquismo con su censura también:

It is hard to imagine that Chekhov's literary and dramatic works would or could attract the interest and respect of those who do not place the human needs and human rights as a central part of their individual priorities and beliefs— surely one explanation of the paucity of Chekhov's productions during the Stalinist period. (...) His plays simply could not flourish under any dictatorship —or political and social system in which ordinary people (the subjects of his stories as much as of his plays) are not perceived as important, and within whom some elements of potency potentially reside (2000: xxxi).

La imagen empezó a cambiar con el fin de la dictadura. Ya en 1973 habían aparecido dos traducciones de *Las tres hermanas*: una directa del ruso de Víctor Andresco (Madrid: Escelicer) y la versión de Pedro Laín Entralgo basada en la traducción de Victoriano Imbert, que se había usado en el montaje de José Luis Alonso en el teatro María Guerrero.

En 1978 el Teatro Estable Castellano presentó en la sala del Marquina una versión de *Tío Vania* del crítico, dramaturgo y traductor Enrique Llovet. Esta producción, junto con otro montaje de TEC, *Así que pasen cinco años*, de Lorca, fueron galardonados con los premios de teatro El Espectador y la Crítica (1978), como la mejor obra de un autor extranjero y la mejor obra de un autor español, respectivamente (*El País*, 07/02/1979). Se otorgaron premios, además, al director del montaje William Layton por la mejor dirección escénica, y al intérprete de Serebriakov Carlos Lemos, por la mejor interpretación masculina. En una entrevista con *ABC*, Llovet, a la pregunta sobre el porqué de la selección de la obra, comenta que «Es uno de los textos mayores del teatro mundial. El

T. E. C. lo utiliza constantemente en su trabajo de laboratorio. El amor a la obra de Chejov ha ennoblecido a los intérpretes y a las audiencias en este siglo», y, refiriéndose a la actualidad de la obra, dice: «En cuanto a su vigencia actual, es absoluta» (25/11/1978, p. 48). Lo mismo recalca Layton (en el periódico su apellido aparece como *Leyton*): «Estrenado hace más de setenta y cinco años en el Teatro del Arte de Moscú, sus personajes y sus dilemas me parecen todavía extraordinariamente vivos y contemporáneos. Sus temas son de todos los tiempos», aunque habla de la dificultad de recrear el «clima» adecuado para el público.

Los setenta se enriquecen con las traducciones de Ricard San Vicente (*El pabellón nº 6 y otros relatos*, Madrid: Alianza, 1978), José M<sup>a</sup> Palao Taboada (*El jardín de los cerezos y otras obras*, Barcelona: Ramón Sopena, 1978). Aguilar en 1979 publica otro *Teatro completo* con las traducciones de Manuel Puente y E. Podgursky, con prólogo de Jesús López Pacheco.

En su ensayo *Nuestra hora de Chéjov* (1979), Jaime Gil de Biedma, hablando sobre el *boom* de los espectáculos de Chéjov en los teatros de Cataluña, escribe también sobre la escenificación de *Tío Vania* en el Teatro Estable Independiente de Madrid (director: William Layton) en la misma temporada, concluyendo que el año había sido crucial en todo el país para la recepción de Chéjov, un autor que había sido representado muy rara vez hasta ese momento. Gil de Biedma comenta:

Pienso si acaso existiera, en esa unánime omisión, tanto de reticencia instintiva como de habitual ignorancia. Porque para quien conoce algo de este país hoy en día, y un poco más que algo de su pasado no tan remoto (...), los seres, las situaciones y las frustraciones que pueblan este teatro resultan tan inmediatamente afines y convincentes, más acá y más allá de su colorido eslavo, que dañan. Y en una sociedad como la nuestra, tan inveteradamente decidida, por los años de los siglos, a arrojar el espejo con tal de salvar la cara, imagino que la lucidez de Chéjov acerca del mundo en que le tocó vivir, su fundamental y desgarradora denuncia personal, resultarían un espectáculo muy poco gratificante (2017 [1979]: 366).

Se puede confirmar que ese interés por el teatro de Chéjov en España ya no dejó de crecer en las décadas siguientes.

En los escenarios fueron constantes las obras de un acto, incluso la figura de Chéjov, ese «lejano pariente benévolo» (Gil de Biedma, 2017 [1979]), se convirtió en una fuente de inspiración: en 1981 Eusebio Lázaro estrenó su espectáculo *Dos instantes en la vida de Chéjov* en el centro cultural de la Villa de Madrid; el actor José Vivó puso en escena el 16 de marzo de 1982 en la sala Cadarso unos monólogos sobre los textos de Chejov. *La gaviota* se volvió a representar en la capital, en el Teatro Bellas Artes, en 1981, en versión de Enrique Llovet (escenografía y vestuario de Gerardo Vera; director: Manuel Collado).

Mientras tanto, Chéjov seguía presente en los repertorios de los teatros de otras comunidades. Así, el Grupo Teatro Tarima de Bilbao puso en escena en 1983 *El pabellón número 6*, que tuvo bastante éxito, adaptado y dirigido por Luis Olmos (escenografía de Pablo Pérez).

El año teatral 1983 destacó por el estreno de *Ivanov*, representado por la Cooperativa Ivanov (Juan Diego, Emma Cohen, Juan Echánove), en versión de Domingo Miras y dirección escénica de Jorge Eines, en el teatro María Guerrero de Madrid, «a partir del método de interpretación del primer Stanislavski», como comenta el reportero de *El País* Pere Miquel Campos (16/03/1983).

El grupo madrileño Zascandil unió en una misma función titulada *Sí, quiero* (1984) a Chéjov y Brecht, componiéndola con «Предложение» [La petición de mano], de Chéjov, y *Die Hochzeit* [La boda], de Brecht.

Otro evento teatral importante fue la nueva versión de *El jardín de los cerezos*. El teatro María Guerrero hospedó la función en 1986, tras su estreno en Valladolid. Traducida por Irina Kouberskaya y adaptada en castellano por María Ruiz, dirigida por William Layton y José Carlos Plaza y con la escenografía de Gerardo Vera, la versión tuvo una gran repercusión entre el público. Entre las reseñas, aparecen títulos como «William Layton y José Carlos Plaza montan un Chejov eliminando el cliché de aburrido» (*Diario 16*, 12/04/1986); «Considerar a Chéjov un autor lejano y triste es una ‘laguna’ imperdonable» (*El Correo*, 19/06/1986).

En 1986 el Gran Teatro Dramático Académico de Leningrado M. Gorki fue invitado a participar en el VI Festival de Teatro de Madrid con dos espectáculos: *Historia de un caballo* («Холстомер»), de Tolstói, y «Дядя Ваня», de Chéjov. La obra de Chéjov se representó también en Barcelona, con intérpretes como Oleg Basilashvili, y la dirección de Gueorgui Tovstonógov. Joan de Sagarra en *El País* (15/03/1986) se quejaba particularmente de la ignorancia del idioma, pensando que «una persona familiarizada con ese idioma ha de hallarse en una envidiable posición para pillar y disfrutar la prosa teatral de Chejov, todos esos silencios —en realidad, la explotación sistemática y originalísima del no dicho—, toda esa serie de matices que son la sal y la pimienta de su lenguaje teatral».

A finales de los ochenta el interés por la obra dramática de Chéjov creció aún más. A diferencia de otros países europeos, cuyos ejemplos se han estudiado en el Capítulo 1.1, España no contaba con una tradición establecida por los representantes del teatro ruso. El auge de la popularización de Chéjov en España coincidió con la tendencia universal a emplear en el teatro nuevas traducciones o versiones revisadas, condicionando de este modo una mayor libertad a la hora de adaptar sus textos. Luis Olmos creó en 1987 con la compañía madrileña Teatro de la Danza un espectáculo de teatro, danza y cabaret —homenaje a Chéjov—, con coreografía de Antonio Llopis, «Madame Josephine a... mi querido Chejov», donde pretendía mostrar «la actitud de divertimento» existente en la obra del dramaturgo ruso. Con tal propósito, situaba la acción a principios del siglo XX en un teatro de variedades regido por Mme. Josephine en una ciudad rusa, llenando su cabaret de personajes de los relatos cortos de Chéjov.

El mismo año en la prensa aparecen artículos dedicados a la figura de Chéjov, así, Domingo García-Sabell publica un retrato personal en *El País* (31/03/1987, «Visita al doctor Chéjov»), presentando su faceta de médico, «sensible, sutil, analítico y fino observador». Los críticos españoles ahora seguían las noticias en torno al nombre de Chéjov en otros países también. Los periódicos dedican una página a la interpretación del ballet *La gaviota* por Maya Plisétskaya (*El País*, «Chejov en puntas», 28/08/1987), la escenificación italiana de *Platonov* (*La Vanguardia*, «Mastroianni a los 63 años, regresa a la escena con una versión libre de ‘Platonov’, de Chejov», 18/10/1987).



Según las publicaciones en la prensa, fue memorable la producción *Chejoviana 87* del grupo madrileño La Cuarta Pared. Este espectáculo de Ángel Ruggiero, basado en diferentes textos de Chéjov, concurreció al Festival Internacional de Caracas en 1988, produciendo una «gran sorpresa e inmejorables críticas» (*ABC*, 04/04/1988). En 1989, *La Vanguardia* le dedicó un artículo a *Der Kirschgarten* [*El jardín de los cerezos*] en el teatro Schaubühne en Berlín, «Un soberbio montaje berlinés de Peter Stein sobre Chéjov» (Santiago Fondevila, 04/10/1989).

En 1990-1991 la editorial Alianza publicó otra colección de las obras de teatro en un libro de bolsillo, con la traducción, notas y prólogo de Juan López-Morillas.

*El jardín de los cerezos*, dirigido por el director checoslovaco Otomar Krejča, fue una de las novedades de la 11ª edición del Festival Internacional de Teatro de Madrid en 1992. El mismo año otro festival, la IV Muestra Alternativa de Teatro en Madrid, invitó al colectivo Grupo Arkadia con el espectáculo *Segundos papeles*, una escenificación de cinco cuentos de Chéjov<sup>64</sup> con dirección de Juan Ruiz. El año siguiente, 1993, destacó por una puesta en escena del *Pabellón número 6*, según Lorenzo López Sancho en *ABC* (28/04/1993), una «magistral y emocionada versión» bajo la dirección y escenografía de Ángel Gutiérrez, ahora fundador y director del Teatro de Cámara Chéjov de Madrid.

Mientras tanto, otras ciudades del país también seguían interesadas en el legado del autor ruso. La compañía palentina Producciones Zarabanda presentó en 1994 el espectáculo *Soledades*, basado en dos obras cortas de Chejov: «Лебединая песня» [*El canto del cisne*] y «Предложение» [*La petición de mano*], en dirección y adaptación de Enrique González. Durante la temporada 1993/94, el Teatro del Mediodía de Sevilla tuvo éxito con la adaptación *Querido Chéjov* a partir de las piezas «Именины» [*El aniversario*] y «Лебединая песня» [*El canto del cisne*], en dirección de José Rodríguez-Buzón, contando entre los protagonistas con Antonio Andrés Lapeña que volvía a la escena tras doce años de ausencia. El otoño del mismo año estuvo marcado por un «denso» *Tío Vania* de la compañía Sala Ensayo 100 en el Festival Otoño de Madrid (López Sancho, *ABC*, 12/10/1994), en montaje y dirección de Jorge Eines.

---

<sup>64</sup> Una comida particular, Un carácter enigmático, Una criatura indefensa, En la casa de huéspedes, El drama.

Una nueva versión de la obra dramática la propuso Isabel Vicente para la editorial Cátedra. El tomo incluía *La gaviota; El tío Vania; Las tres hermanas; El jardín de los cerezos* (1994).

Las obras de Chéjov eran ahora un estándar en los centros formativos de teatro. En 1995, el Teatro Alfil estrenó bajo la dirección de Jesús Cracio *El oso* y *La petición de mano* en el Instituto del Teatro y de las Artes Escénicas de Asturias, como primer trabajo profesional de fin de curso. El director artístico del teatro Balagán José Luis Checa, alumno de Pyotr Fomenko en la Academia de Arte Teatral de Moscú, emprendió el montaje de una adaptación de los cuentos llamada *Melodías de Taganrog*, aludiendo a la ciudad de nacimiento de Chéjov, en el local El Montacargas de Madrid. El mismo año hubo otro estreno de *Tío Vania* en versión de Enrique Llovet, esta vez en dirección de Juan Antonio Quintana.

En el mundo editorial a finales del siglo continuaban las reediciones. Entre las nuevas traducciones se puede destacar *La isla de Sajalín*, en traducción de Víctor Gallego Ballesterero (Madrid: Ostrov, 1998)<sup>65</sup>. También vieron la luz las piezas de teatro menores en el volumen *Piezas humorísticas* de las Ediciones Ostrov (Madrid, 1998), traducidas y anotadas por Víctor Gallego.

En 1998, por encargo de la compañía valenciana Teatre Micalet, el actor y dramaturgo Enric Benavent recreó algunos de los relatos de Chéjov<sup>66</sup> en *La ruleta russa*, que se estrenó en el Teatro Talía de Valencia, dirigida por Joan Peris. Ese mismo año Chéjov volvió a Madrid con el espectáculo *Vida y amores del libertino Voldemar*, basado en diversos textos suyos que se presentaban como una farsa sentimental, dirigido por Antonio Muñoz de Mesa en la sala Ensayo 100.

El nuevo milenio empezó con nuevas traducciones y puestas en escena de las obras teatrales de Chéjov en España. En 2001 salió la versión y adaptación de *Tío Vania* de

---

<sup>65</sup> Las dos versiones de estos dos traductores, Heino Zernask y Víctor Gallego Ballesterero, de otra obra chejoviana, *La apuesta* («Пари»), se comparan en «A. P. Chéjov en español: comparación de dos traducciones del relato *La apuesta*» («А.П. Чехов на испанском языке: сопоставление двух переводов рассказа “Пари”») de Roberto V. Monforte Dupret y Olga S. Chesnokova (P. V. Монфорте Дюпре и О. С. Чеснокова, 2017).

<sup>66</sup> «Смерть чиновника» [*L'esternut*], «Размазня» [*La institutriu*], «К сведению мужей» [*La seducció*], «Медведь» [*L'ós*], «Беззащитное существо» [*La criatura indefensa*] y otros.

Andrés Trapiello (Granada: Comares), que fue representada por el director Miguel Narros en el Teatro Albéniz de Madrid (2003). La reseña de *El Cultural* (09/01/2003) opina que «Narros recrea el mundo de Chejov». Otro teatro madrileño, Albéniz, acogió en 2002 una nueva representación de *La gaviota*, por el Teatro de la Danza, con un reparto selecto:

Los responsables de la obra han tardado casi dos años en conseguir reunir a los actores. «No se trataba de conseguir un reparto de estrellas, sino un conjunto de actores con la técnica, la sensibilidad y el prestigio para enfrentarse a estos complicados personajes», apunta la directora, Amelia Ochandiano (*El País*, 21/08/2002).

Carme Elías, quien había hecho de Nina en 1979, ahora interpretaba a Arkádina.

El centenario de la muerte del dramaturgo, celebrado en 2004, destacó también por algunos montajes en España. La compañía Vaivén Producciones representó en diferentes ciudades *¡Nasdrovia Chejov!*, una comedia a partir de los cuentos de Chéjov con dirección de Fernando Bernues que fue galardonada con numerosos premios.

El nombre de Chéjov volvió a aparecer en las carteleras al año siguiente, en 2005. En octubre el Teatro Guindalera con Juan Pastor escenificó la versión *En torno a la Gaviota* para seis actores. La novedad del montaje consistía en poner el acento en los seis protagonistas de «Чайка» y así fijar la mirada sobre su complejo mundo interior.

El año 2005 fue importante sobre todo por la edición de la primera recopilación sobre la obra de Chéjov en España: el número especial de ADE Teatro N° 104, enero-marzo 2005, subtítulo «CHEJOV a la vuelta de cien años». Como anunciaba la introducción, «El pasado 2004 se celebró el centenario de la muerte de quien es sin duda uno de los autores fundamentales del teatro universal, Anton P. Chéjov» (p. 34). Con tal motivo, los editores reunían una serie de artículos destinados a revisar diversos aspectos de su vida y su obra, así como las escenificaciones de algunas de sus piezas. Por primera vez en España, se sistematizaba la biografía del escritor (Jorge Saura, «El teatro autobiográfico de Chéjov», pp. 35-52; Inmaculada de Juan, «A grandes rasgos, Anton Chéjov», pp. 53-54), las interpretaciones de sus obras (Béatrice Picon-Vallin, «Meyerhold y Chéjov: la otra interpretación», pp. 66-69; Georges Banu, «“El jardín de los cerezos” y los retos de la

puesta en escena», pp. 70-73; Giorgio Strehler, «¿Por qué otro “Jardín de los cerezos”?», pp. 74-88; una entrevista de Nicola Arrigoni con Eimuntas Nekrosius, pp. 89-90), la historia de su recepción en España (Eduardo Pérez-Rasilla y Guadalupe Soria, «El teatro de Chéjov en España. Una historia que transcurrió despacio», pp. 91-105; José Luis Alonso, «Dos “Chejov” españoles: “El jardín de los cerezos” y “Las tres hermanas”», pp. 106-117). Contaba, además, con el texto de la versión de *Un hombre que se ahoga*, de Daniel Veronese.

Los años posteriores destacaron por la cantidad de interpretaciones internacionales de la obra chejoviana. Tras el gran éxito de su primera escenificación representada en España (*Mujeres soñaron caballos*, 2003), el argentino Daniel Veronese volvió a Madrid en 2006 con *Un hombre que se ahoga*, su versión de «Три сестры», cuyos personajes femeninos eran interpretados por actores, mientras que las actrices protagonizaban a los personajes masculinos. El mismo año el Teatro Español de Madrid presentó *Afterplay*, de Brian Friel —muchas veces llamado el «Chéjov irlandés»—, que imagina un encuentro de Sonia y Andréi, veinte años después del momento en el que los dejaba Chéjov en sus obras respectivas, «Дядя Ваня» y «Три сестры». La producción fue dirigida por José Carlos Plaza con los actores Blanca Portillo y Helio Pedregal. El texto de la obra, estrenada en Londres en 2002, había sido enseguida apreciado y traducido por Juan Caño Arecha. Otro teatro madrileño, Guindalera, presentó en 2007 otra obra de Brian Friel, *El juego de Yalta*, una adaptación de «Дама с собачкой» [*La dama del perrito*], con la que Juan Pastor ganó el premio de la ADE (Asociación de Directores de Escena) a la mejor dirección en el año 2011 y la actriz María Pastor fue nominada a los II Premios Valle Inclán de Teatro en 2008.

En esa época se tradujeron al español varios estudios sobre Chéjov, como *Chéjov. Escenas de una vida*, de Rosamund Bartlett (Madrid: Siglo XXI, 2007).

La editorial Maldoror de Vigo publicó en 2007 *Las lágrimas invisibles del mundo y otros relatos inéditos* en traducción de Jorge Segovia y Violeta Beck. Como indica el título, se habían elegido para la traducción las obras de Chéjov menos conocidas en España, en particular, *Las lágrimas invisibles del mundo* («Невидимые миру слёзы»), un relato temprano publicado en la revista humorística Oskolki en 1884, cuando Chéjov todavía firmaba su obra con el seudónimo Antosha Chejonte.

El Teatro Chéjov de Ángel Gutiérrez también buscó una obra poco conocida para la temporada de 2008 y escogió *La novia* («Невеста»), «cuyas críticas positivas fueron elocuentes. Algunas afirmaron, incluso, que su puesta en escena rozaba la perfección» (María Tapia en *El Mundo*, 07/05/2008).

En 2008 en el Teatro Español de Madrid se representó *Chéjov en el jardín*, de Verónica Rodríguez Ballesteros y Luis d'Ors, a cargo de la Compañía Mijaíl Chéjov. La obra narra la historia de seis personajes (Masha, Olga, Gorki, Stanislavski, Lika, Vera) que buscan a Chéjov en su jardín, formando parte de un juego que llega a ser una búsqueda hacia sí mismos. En esta temporada, además, Gerardo Vera estrenó la adaptación de *Platonov* de Juan Mayorga en el Teatro María Guerrero de Madrid.

En 2009 fue memorable la función de *El jardín de los cerezos* que Sam Mendes llevó al Español junto con *Un cuento de invierno*, de Shakespeare.

Había mucha expectación por saber cómo actores tan «glamourosos» como Ethan Hawke interpretaban la primera de las obras de la aventura transoceánica de Sam Mendes y no han decepcionado a juzgar por la ovación que se han llevado en el Teatro Español con la sugestiva versión que Tom Stoppard ha hecho de «El jardín de los cerezos» (*La Vanguardia*, 19/04/2009).

Para celebrar los treinta años de su Teatro de Cámara, el gran experto en Chéjov Ángel Gutiérrez ofreció un montaje de *La gaviota*. El Teatro del Norte de Lugones presentó la función *Vania. La realidad y el deseo*, adaptada y dirigida por Etelvino Vázquez. Entre otras funciones del año la prensa destacó *La ruleta rusa*, de Enric Benavent, creada a partir de unos relatos humorísticos de Chéjov y en dirección de Luis Bermejo, en el Teatro El Zurdo de Madrid, y *El casamiento*, una fusión de las obras de Chéjov realizada por el Teatro Histrión de Granada.

En 2010 la Editorial Nevsky Prospects se estrenó con la publicación de las traducciones de James y Marian Womack en la antología *Chéjov comentado* (edición de Sergi Bellver). Al prólogo de Sergi Bellver, donde presenta brevemente la biografía de Chéjov y el propósito del tomo de ofrecer una nueva relectura mediante las notas que acompañan a

cada traducción, le siguen dieciséis traducciones y dieciséis notas sobre diferentes aspectos de la obra de Chéjov<sup>67</sup>.

La segunda década del nuevo milenio ofrece nuevas relecturas del teatro de Chéjov en España, como *Gaviota 2.1*, una producción del Teatro del Cuervo (Gijón), dirigida por Sergio Gayol, que se centra en los conflictos románticos y artísticos entre cinco personajes (Nina, Arkadina, Konstantín, Trigorin y Mascha), o *El viaje del actor* del director toledano Paco Plaza representado en Teatros del Canal en 2010. Basada en distintas piezas de Chéjov, la comedia homenajeaba el mundo del teatro. Ese mismo año el Centro Dramático Nacional hospedó «Свадьба» [*La boda*], una producción del Teatro Nacional Yanka Kupala (Bielorrusia, director: Vladimir Pankov) en bielorruso, con sobretítulos en castellano y músicos que se entremezclaban con los invitados de la boda y los personajes. La producción se dedicaba al 150º aniversario del nacimiento de Chéjov y había formado parte del programa del Festival Chéjov de Moscú en 2010.

Otro tomo, esta vez de la correspondencia entre Chéjov y Gorki, salió en 2011 en traducción de Pujante Corbalán en la editorial madrileña Funambulista.

Por su innovación destacó otra vez el espacio Guindalera con la obra *Tres años*, un texto a partir de la novela corta homónima de Chéjov cuya acción se trasladaba a la España de los años treinta (director: Juan Pastor). El director Daniele Finzi Pasca estrenó en el Teatro Compac Gran Vía de Madrid la obra *Donka*, que titulaba «una carta a Chéjov». En esta función, que iba a continuar su gira por varias otras ciudades españolas, se ofrecía un recorrido por los cuentos del escritor ruso mezclándolo con el humor del circo.

---

<sup>67</sup> *Las bellas*, con la nota *Et uera incessu patuit dea*, de Luis Alberto de Cuenca; *El misterio*, con la nota *Déjenme en paz*, de Ignacio Ferrando; *Casa con mezzanina*, con la nota *Pinceladas o sílabas*, de Eloy Tizón; *Quiero dormir*, con la nota *Niños jugando en el techo*, de Eduardo Halfon; *El hombre enfundado*, con la nota *El veterinario Iván Ivánich*, de Salvador Luis; *El violín de Rothschild*, con la nota *El alma de Yákov*, de Marta Rebón; *En Moscú*, con *Temblad, filisteos*, de Óscar Esquivias; *Tristeza*, con *La ciudad precipitada*, de Víctor García Antón; *Enemigos*, con *Apoteosis del conflicto*, por Ricardo Menéndez Salmón; *Desdicha*, con *Bajo la superficie*, de Jon Bilbao; *Incidente ocurrido a un médico*, con *La grandeza de lo nimio*, de Care Santos; *Grisha*, con *Nuestro sótano*, de Matías Candeira; *Confesión*, u *Olia, Zhenia, Zoia*, con *Contra Chéjov*, de Paul Viejo; *Pequeñeces*, con *Razones poco literarias*, de Elvira Navarro; *El amanuense*, con *Fábula humana*, de Juan Carlos Márquez; *Ostras*, con *Pequeños tesoros*, de Hipólito G. Navarro.

En 2012, Daniel Veronese sorprendió a los madrileños con *Los hijos se han dormido*, una relectura peculiar de «Чайка», con un elenco de actores españoles como Susi Sánchez (Arkádina), Ginés García Millán (Trigorin), Marina Salas (Nina), Pablo Rivero (Kostia), Malena Alterio (Masha). Según la reseña de Javier Vallejo en *El País*, «Directa, veloz, con vuelo humorístico y entradas y salidas vodevilesas, esta versión de *La gaviota*, escrita y dirigida por Daniel Veronese, hace honor al subtítulo del original chejoviano: comedia en cuatro actos» (13/10/2012).

En la misma temporada, una versión de *Tío Vania* de L'Om Imprebís, dirigida por Santiago Sánchez, agotó todas las localidades en su estreno en los Teatros del Canal de Madrid. La crítica elogió unánimemente la puesta en escena: «Nadie debe perderse este *Tío Vania* sólido y trabajado», opinaba Javier Villán (*El Mundo*, 15/01/2012).

La temporada 2013/14 estuvo marcada por el montaje *Éramos tres hermanas. "Variaciones sobre Chéjov"*, un texto de José Sanchis Sinisterra con la dirección de Carles Alfaro y producción del Teatro de la Abadía.

Del 05/04 al 04/05 de 2013 en la Sala Triángulo de Madrid se podía ver una función llamada *Chéjov nos salvará*. En esta producción de La Xirgu Teatro Indie Air, con la dirección y el texto de Antonio Morales, la trama se ubicaba en los años de la proclamación de la III República, con cuatro protagonistas femeninas. El objetivo final de la obra era buscar la empatía directa con el espectador y un efecto terapéutico.

Otro recopilatorio en torno a Chéjov fue preparado en 2013 en La Universidad de Las Palmas de Gran Canaria: el tomo *Descubriendo a Chéjov* incluye análisis transtextuales, como «Chéjov en la música», de Guillermo García-Alcalde; «Chéjov en el cine: *Vania en la calle 42*, de Louis Maille», de José Manuel González Pérez; «Reflexiones de un contrabajo (Sobre la Serenata para cuerdas Op. 48 de P. I. Tchaikovski. Relato homenaje al escritor ruso A. Chéjov)», de José Brito López, «Una aproximación al teatro de Chéjov a través de las miradas de escritores y críticos», de Eduardo Pérez-Rasilla; «Análisis de algunas traducciones al español de tres cuentos de Chéjov: qué se quedó por el camino y por qué», de Goretta García Morales.

Del 19 de septiembre al 20 de noviembre de 2013, se celebró en el Centro Dramático Nacional, Teatro Valle Inclán el ciclo *Una mirada al mundo*, con siete espectáculos, que

se inició con «Дуэль» [*El duelo*], de Chéjov, una producción del Teatro de Arte de Moscú (adaptación y dirección de Antón Yákovlev). En esta adaptación, estrenada en 2008, Yákovlev seguía los principios básicos de la Escuela de Stanislavski, aspirando a conseguir un espectáculo vivo en vez de una mera representación.

En esta temporada se escenificó también *Una noche con Chéjov*, una adaptación de Luba Kadison dirigida por Joseph Buloff, que participó en el XIII Festival Iberoamericano de Teatro Contemporáneo de Almagro. Paralelamente, Raúl Tejón adaptó y dirigió la función *El huerto de guindos* en la sala convencional La Casa de la Portera. La versión se desarrollaba en las habitaciones de una casa de apenas quince metros cuadrados. En este espacio limitado que envolvía a los actores y al público en un entorno íntimo, los críticos destacaban la interpretación de los actores (Consuelo Trujillo, Carles Francino, Nacho Fresneda, Germán Torres, David González, Sabrina Praga, Alicia González, Barbara Santa-Cruz y Felipe G. Vélez).

El año 2014 continuó con múltiples puestas en escena de Chéjov en Madrid, tanto por parte de las compañías tradicionales (el Teatro de Cámara Chéjov con *El jardín de los cerezos*), como en las salas alternativas (Teatro Guindalera con *Verano Chéjov*, sala OFF de La Latina con *Adiós, Chéjov*, adaptación y dirección de Paco Obregón).

Al mismo tiempo, fue importante la publicación del dossier *Rusia y España. Literatura e Historia* coordinado por Tamara Djermanović (Cuadernos Hispanoamericanos), que planteaba el paralelismo importante entre la tradición cultural rusa y la española. El tomo abarca, aparte de la extensa introducción de T. Djermanović, el ensayo «Andréi Tarkovski y “los españoles”», de Carlos Muguiro, quien habla de los niños españoles acogidos durante la Guerra Civil y crecidos en la URSS que formaron parte del reparto de «Зеркало» [*El espejo*] (1975), la cuarta película de Andréi Tarkovski, entre ellos: Ángel Gutiérrez, que luego iba a fundar el Teatro Chéjov en Madrid. Otro ensayo incluido que se relaciona con Chéjov es «Traductores del ruso en España: los Marcoff, esbozo biográfico», de Iván García Sala, que proporciona datos biográficos de los escasamente estudiados padre e hijo Alexis y Boyán Marcoff. El recopilatorio incluye, además, traducciones de una selección de versos de algunos grandes poemas rusos.



Una adaptación de «Дядя Ваня», llamada *Descansaremos*, elaborada por la compañía Apata Teatro, fue la primera obra del Festival Surge 2015 que se representó en la sala Nave 73 de Madrid. Dirigida por José Bornás y con la dramaturgia de Jesús Laiz, intentaba acercarse a fondo a los personajes. El teatro bilbaíno Arriaga presentó al espectador *La gaviota*, dirigida por Gustavo Tambascio e interpretada por un elenco aplaudido de actores y actrices vascos.

Un documento curioso para la evaluación de la obra de Chéjov en el teatro contemporáneo español podría ser el programa del taller de teatro granadino «Chéjov entre nosotros (cuentos, aproximaciones y otras impresiones sobre la obra del insigne escritor ruso)», celebrado en 2015 en el marco del aula permanente de formación abierta de la Universidad de Granada. Abarcaba una introducción a la obra de Antón Chéjov, la cronología de su vida, así como opiniones de diversos autores actuales sobre la vigencia de la narrativa chejoviana. El taller incluía un montaje a base de los cuentos «О том, как я в законный брак вступил» [*Historia de un matrimonio*], «Беззащитное существо» [*Una mujer indefensa*], «Спать хочется» [*Quiero dormir*], «Симулянты» [*Los simuladores*], «Устрицы» [*Las ostras*] y un fragmento en torno a Chéjov y el Teatro de Arte de Moscú, en adaptación y dirección de Antono Velasco.

El año 2015 abundó también en espectáculos exitosos: el Teatro de La Latina de Madrid estrenó el 15 de mayo *Atchúusss!!!*, una obra basada en los textos de juventud de Chéjov («К сведению мужей» [*La seducida*], «Размазня» [*La institutriz*], «Медведь» [*El oso*], «Предложение» [*La petición de mano*] y «Беззащитное существо» [*La criatura indefensa*]), protagonizada por Adriana Ozores, Malena Alterio, Fernando Tejero, Ernesto Alterio y Enric Benavent —coautor de la adaptación—, bajo la dirección de Carles Alfaro. La función, que después estuvo de gira varias veces, había escogido cinco textos cuyos protagonistas hacen un esfuerzo por controlar sus impulsos, actos involuntarios como sería un estornudo.

La compañía Réplika Teatro apostó también por Chéjov, esta vez con una versión de «Чайка». Con esta función el teatro iniciaba un ciclo de estrenos de grandes obras teatrales enfocados en el tema del «retorno» (a un lugar, al pasado, etc.). Tanto la adaptación como la dirección las firmaba Jaroslaw Bielski.

El Teatro Municipal de Vilna (Lituania) con Oskaras Koršunovas estrenó *La gaviota* en el Teatro Valle-Inclán, sede del Centro Dramático Nacional. Koršunovas destacaba que el lema de su teatro era escenificar las obras clásicas como contemporáneas, haciendo de ellas una experiencia colectiva con la implicación del espectador en el proceso creativo. Para evaluar la evolución del horizonte de expectativas del público de un montaje contemporáneo a partir de una obra de Chéjov, es digna de mención la reseña de Javier Vallejo (*El País*, 18/10/2015) de la función que presencié él y que llama «irrepetible», con un zumbido constante de fondo que tardó en entenderse si era un «formidable despliegue metateatral» o un fallo. El crítico comenta: «En el Valle-Inclán transcurrían cuatro espectáculos simultáneos: *La gaviota*, el metateatro dirigido por Kostia, el que improvisaban los actores en vista de que el ruido crecía, y el que sucedía atrás, entre técnicos del teatro y de la compañía, buscando el origen del ruido». Es digno de atención que hasta descubrir el origen del ruido, un acomodador que portaba un *walkie talkie*, siguió el juego de la doble interpretación donde la realidad y la ficción se habían entrelazado.

Los teatros del Canal acogieron el mismo año *Tres hermanas*, de Juan Pastor, con La Guindalera, y la versión renovada *Vania*, de Carles Álfaro, con el Teatro Moma. Como mencionaba Julio Bravo (*ABC*, 21/01/2016), «La presencia de Chéjov en la cartelera es siempre una buena noticia».

Entre los estrenos de 2017-2018 otra vez prevalecían las adaptaciones libres: *Hermanas* en el Palacio Valdés de Avilés, Asturias, por la compañía El Callejón del Gato con Raúl Tejón, que, basándose en el texto de «Три сестры», narraba la historia de dos mujeres en la época de la postguerra española; la comedia *Estocolmo: se acabó el cuento* (dirección de Xema Palanca) en Carabau Teatre de Valencia, una adaptación libre de Fernando Fabiani, Víctor Carretero y Práxedes Nieto que decía recrear fielmente la crudeza de los relatos de Chéjov; *Espía a una mujer que se mata*, la exitosa versión de «Дядя Ваня» propuesta por Daniel Veronese que se había estrenado en España el 31 de octubre de 2007 en la Sala Cuarta Pared de Madrid, representada esta vez por el Centro Dramático Nacional en el Teatro Valle-Inclán.

Las nuevas publicaciones incluían la obra ensayística: *Sobre literatura y vida: cartas, opiniones y pensamientos* (edición, traducción y prólogo de Jesús García Gabaldón. Madrid: Páginas de Espuma).

En 2018/2019, el Teatro Valle-Inclán presentó en Madrid y Barcelona la última pieza de teatro de Chéjov, *El jardín de los cerezos*, dirigida por Ernesto Caballero y protagonizada por Carmen Machi.

En otra producción del 2019, *Una cita con Chéjov*, la directora Cristina Navarro (compañía Comediantes Malagueños) intentaba recrear ese momento fundamental en la historia del teatro cuando sucedió el primer encuentro de Stanislavski y Chéjov, intercalando fragmentos de «Чайка», junto a dos piezas teatrales breves de carácter cómico, «Медведь» [*El oso*] y «Предложение» [*La petición de mano*].

Uno de los estrenos con más repercusión del fin de la década fue *Vania*, de Álex Rigola, en los Teatros del Canal (véase más detalladamente sobre el estreno de este espectáculo durante su gira en Barcelona en el próximo capítulo)<sup>68</sup>.

---

<sup>68</sup> Proponiendo trazar la historia de las traducciones y puestas en escena más significativas de Antón Chéjov en España, este Capítulo no incluye los datos de tantas otras colecciones de relatos, publicadas a lo largo del siglo XX, así como numerosos montajes de las piezas cómicas. Otro apartado poco examinado hasta hoy podrían formar las obras dedicadas a Chéjov o inspiradas en él, entre otros: *El síndrome Chéjov*, de Miguel Ángel Muñoz (Madrid: Páginas de Espuma, 2006); *Variaciones Chéjov*, de Alberto Conejero López (Madrid: Punto de Vista Editores, 2021).



## CAPÍTULO 1.3. EL CAMINO DE ANTÓN CHÉJOV EN CATALUÑA

### 1.3.1. Breve historia de las primeras traducciones de la literatura rusa al catalán

La influencia de la literatura rusa en la cultura catalana es más grande de lo que puede hacer suponer el número de traducciones literarias del ruso al catalán: la literatura ha llegado muchas veces a través de las versiones en otros idiomas como el francés, inglés y, sobre todo, español, incluso frenando a veces las traducciones al catalán.

Es notable que la literatura rusa gozaba de un interés especial entre los lectores catalanes, aunque al principio estaba a su alcance sólo a través de las traducciones a otros idiomas (español, francés, alemán). En su artículo publicado en la revista *Mirador*, Ramon Xuriguera analiza la influencia de la literatura rusa en Cataluña (19/11/1936, p. 5). El artículo reitera las dificultades de poder contar con traducciones directas, pero, a pesar de su escasa influencia literaria, R. Xuriguera subraya la familiaridad de ciertos autores rusos con el «lector mitjà, el qual valora el llibre per la impressió directa que en treu». Refiriéndose a las razones por las cuales la literatura rusa impresiona al lector catalán, Xuriguera destaca la capacidad de los autores rusos de «submergir-se en les passions violentes dels homes», así como la abundancia de bellos ejemplos de pensamiento universal en esa literatura relativamente joven. Las obras de los autores rusos empiezan a ser traducidas al catalán de otras lenguas desde el inicio del siglo XX, y directamente del ruso, desde los años veinte y treinta. A continuación, intentamos exponer de una manera breve el recorrido de las traducciones de la literatura rusa en Cataluña y presentar en este contexto la adaptación del teatro de Antón Chéjov en el escenario catalán.

Según el inventario «Les traduccions de literatura russa a Catalunya fins a la guerra civil. Esbós d'una bibliografia» de Ramon Pinyol i Torrents (1997), la primera publicación de la literatura rusa en catalán fue la traducción del francés del primer acto de la obra de teatro *Moçart i Salieri* («Моцарт и Сальери»), de Pushkin, vertido en prosa por Pere Ravetlla en el suplemento cultural del *Diari Català* (26/06/1879).

La primera obra rusa completa traducida al catalán, aunque otra vez del francés, es *Memòries d'un nihilista* («Мемуары нигилиста»), de Isaak Pavlovski. Nacido poco antes de Chéjov en Taganrog, la misma ciudad donde nació Chéjov, Pavlovski viajó mucho por España y sobre todo por Cataluña, reflejando sus observaciones en «Очерки современной Испании, 1884-1885» [*Esbozos de la España contemporánea, 1884-1885*]. El libro *Memòries d'un nihilista* fue traducido en 1886 por el escritor y abogado catalán Narcís Oller quien conoció a Pavlovski en París e inició con él una larga correspondencia amistosa<sup>69</sup>. El escritor catalán recuerda en *Memòries literàries*: «A *La Papallona* dec, prescindint també, de les moltes contretes a Catalunya mateix, amistats personals tan interessants i honroses com la que he vist de Zola, la d'Edmond de Goncourt, la dels hispanòfils russos Isac Paulousky [*sic*] y Nemirovitch Danchenco»<sup>70</sup> (Oller, 1962: 20).

En 1897 Oller tradujo del francés la novela corta de Tolstói *La mort d'Ivan Ilitx* («Смерть Ивана Ильича»), sus cuentos *Tres morts* («Три смерти») y *La mort al camp de batalla* («Смерть на поле боя», un fragmento del cuento «Севастополь в мае» [*Sevastópol en mayo*]), reuniéndolos en un volumen bajo el nombre *Un llibre trist*. Aunque algunos cuentos de Tolstói ya habían sido publicados en catalán en 1892 por el diario *La Renaixença*, son las traducciones de Oller que llegan a un público mayor y se consideran, a pesar de haber contado con fuentes en lenguas intermedias, «unes traduccions que semblen textos originals» (véase más en García Sala, 2016: 49).

En esta época Casimir Brugués tradujo del alemán a Vladímir Korolenko (Владимир Короленко, *Lo músich cego*, «Слепой музыкант»; *Un somni*, «Сон Макара», 1893); Francesc Rierola tradujo —probablemente del francés— *Lo convidat de pedra* («Каменный гость») y *La Russalka* («Русалка») de Pushkin en 1897.

En las primeras décadas del siglo XX, el público catalán se fija no sólo en la literatura de Rusia: las obras de Rimski-Kórsakov, Chaikovski, Glinka, Borodín, Skriabin, Stravinski son interpretadas frecuentemente por las orquestas Sinfónica y Filarmónica. Se traducen

---

<sup>69</sup> Véase el análisis de esta correspondencia en Llovera Juncà, 2013: 84-104.

<sup>70</sup> Se trata de Vasili Nemiróvich-Dánchenko, escritor famoso y hermano de Vladímir Nemiróvich-Dánchenko, el futuro cofundador del Teatro de Arte de Moscú.

al catalán los libretos de las óperas *Nit de maig* («Майская ночь»), de Rimski-Kórsakov (1926) y *Borís Godunóv* («Борис Годунов»), de Músorgski (1927).

En la intervención *Les traduccions del rus al català des del segle XIX fins ara* Helena Vidal distingue cuatro épocas en la historia de las traducciones del ruso al catalán:

1. Desde finales del siglo XIX hasta la Guerra Civil,
2. Postguerra,
3. Desde los 1960 hasta mediados de los 1980,
4. Desde mediados de los 80 hasta ahora [2008].

Nina Avrova, por otro lado, presenta en el trabajo de Doctorado *Narcís Oller, traductor de 'Grozà' (La gropada) d'Aleksandr Nikolàievitx Ostrovski* (dirigido por Dr. Enric Gallén) los años ochenta del siglo XIX y hasta los años veinte del siglo XX como «la primera etapa» de las traducciones de la literatura rusa al catalán, con versiones todavía indirectas, pero ya significativas, y autores como Turguénev y Tolstói bien representados. La segunda etapa, según Avrova, empieza desde los años veinte, «relacionada amb l'interès creixent cap a la nova realitat política i cultural russa. Es publiquen les traduccions directes fetes pels immigrants russos» (2004: 10). Los contactos con los nativos y sus traducciones directas, así como las amistades que se entablaban, como en el caso de Oller y Pavlovski, provocaban el interés de los intelectuales catalanes por la literatura rusa, su deseo de incorporar las obras exitosas en el sistema literario nacional. Ya en 1909 Oller, quien lamentaba la falta de dramaturgos originales en las nuevas generaciones, publicó la traducción de *La gropada* («Гроза»), de Ostrovski, uno de los autores más innovadores del teatro ruso de su época. Como nota Enric Gallén:

Oller no assumeix la concepció de caràcter creacionista que sobre la traducció mantenien Joan Maragall o Cebrià de Montoliu a la mateixa època. En canvi, el que hi comparteix és el desig institucional d'aportar «a nostres lletres altres mostres d'obres cabdals del teatre estranger que no figuressin encar en elles», prou conscient de «no (precisament pera) durlo al nostre teatre, però sí amb l'intent d'incorporarlo dins naturalment dels límits que la meva traça'm pogués permetre, al tresor nacional de nostres lletres». El caràcter institucional prima i, en bona manera, explica l'activitat traductora d'Oller [...] (1997: 29-30).

Desde este punto de vista, el teatro ruso llamaba su interés por el prestigio que podía conocer gracias a sus amistades, así como la repercusión en el mundo literario francés de la época: «Some cultures are seen to possess symbolic goods which can increase the cultural capital in one's own culture» (Aaltonen, 2000: 59).

Por la misma razón, el número de traducciones de la literatura rusa aumenta en los años veinte y treinta del siglo XX. Esto se debe, por un lado, a la curiosidad provocada por la Revolución de 1917, pero también a la animación de la vida cultural en Cataluña. En el estudio «El personatge obscè. Visita retrospectiva als traductors de la prosa russa al català», Xènia Dyakonova y Ferran Mateo ven las raíces de esa animación todavía en el siglo pasado:

En aquells moments, la ciutat creixia acceleradament, després de l'enderroc de les muralles, i l'activitat literària en català s'havia reprès: s'havien instituït els Jocs Florals (1859) i les publicacions periòdiques donaven cos al moviment de la Renaixença. Pel que fa a les traduccions en llengua catalana, s'havien anat reprenent, sobretot des dels anys seixanta, però eren un fet marginal, molt lligat a les publicacions periòdiques catalanistes (2011: 65).

Ahora, varias décadas después, las publicaciones en catalán dejaban de ser un hecho marginal. Como destaca Carolina Moreno Tena:

En el cas català, cal recordar el component de la vindicació modernista de l'ús literari de la llengua catalana. El fet d'exigir que les obres es traduïssin al català forma part del programa de regeneració de la llengua literària catalana, paral·lelament a les reformes ortogràfiques de Pompeu Fabra i Joaquim Casas Carbó (2014: 105).

Ya en 1919 vio la luz *L'inspector* («Ревизор»), de Gógol, en traducció de Carles Riba. El eminent escritor y crítico barcelonés, periodista y redactor jefe del periódico *La Publicitat*, dramaturgo, actor y director del Teatre Català de la Comèdia (en la actualidad: Poliorama) Carles Capdevila tradujo en 1928 *Guerra i pau* («Война и мир»), de Tolstói, del francès.

Es en la primera mitad de los años veinte, además, cuando aparecen más traducciones de poesía antes de la Guerra civil: a las primeras publicaciones de poemas de Alekséi Tolstói,



Pushkin y Fet ahora siguen nuevas traducciones de Lérmontov, Tiútchev, Nekrásov, Bunin y otros (véase García Sala, «Traduccions del rus: Els dotze i altres poemes, d'Aleksandr Blok (1986)», 2017, 63-72).

Como plantean Dyakonova y Mateo, el autor de la primera traducción directa del ruso al catalán alrededor de 1921 fue el checo Rudolf Slaby con los relatos cortos de Pushkin. «Poliglòt, coneixedor i difusor de la cultura basca, romànica, germànica i eslava; autor d'un dels millors diccionaris alemany-espanyol, l'Slaby-Grossman (1932), que encara avui es fa servir i es troba en moltes biblioteques» (2011: 67), Slaby tradujo dos volúmenes de la narrativa de Pushkin para la colección «Biblioteca Literària» de la Editorial Catalana, así como libretos de óperas rusas, en colaboración con J. Pena.

Cabe mencionar que, a pesar de esos ejemplos particulares de principios de siglo, gran parte de las traducciones en esa época seguía realizándose de una lengua intermedia, en la mayoría de los casos del francés. Más traducciones empezaron a aparecer desde la segunda década del siglo. Uno de ellos, el primer ruso que tradujo un libro al catalán, fue Alexis Marcoff (Алексей Марков), en cuya traducción vieron la luz *El miracle de la muntanya* («Гора»), de Nikolái Leskov (Николай Лесков), hecha en 1922 en colaboración con Lluís Bertran, e *Idil·lis rurals* (suponemos que se trata de «Деревенский вечер»), de Alekséi Tolstói, hecha en 1924 con Ventura Gassol. Marcoff, cuya biografía se presenta detalladamente en «Traductores del ruso en España: los Marcoff, esbozo biográfico» (García Sala, 2015), había nacido en Moscú, se había dedicado al servicio diplomático en el extranjero (Turquía, Etiopía) y se había establecido con su familia en Barcelona en 1914, a donde tuvieron que volver de otro viaje una vez estalló la guerra mundial y de donde ya no pudieron partir dada la revolución de 1917. Tanto Alexis como su hijo Boyán hicieron una gran contribución a la divulgación de la cultura rusa en Cataluña y la traducción de la literatura rusa, sobre todo al español. Alexis, aparte de las dos obras mencionadas, adaptó para el teatro en 1924, junto con Ventura Gassol, *La força del pensament* («Мысль»), de Leonid Andréiev. «Su obra —tanto las traducciones como los libros sobre historia y cultura— sirvió de puente para el conocimiento de Rusia en España, especialmente entre los años veinte y cuarenta» (García Sala, 2015: 42).

A la aparició de traduccions directes en Catalunya contribuïó la editorial Proa con su Biblioteca «A Tot Vent», bajo la direcció literaria de Joan Puig i Ferrer, donde se habían planteado como objetivo la traducción de los clásicos rusos del original al catalán. En esta labor tuvo un gran papel el traductor con el que colaboraban, Andreu Nin, comunista, revolucionario, traductor de muchas obras de Trotski, Tolstói, Dostoievski y Chéjov (de este tradujo el relato *Una cacera dramàtica*, «Драма на охоте»).

Gràcies a Andreu Nin disposem d'unes versions íntegres, directes i acurades d'algunes de les novel·les russes clàssiques, com ara *Anna Karénina* [«Анна Каренина»] i *Infància, adolescència, joventut* [«Детство, отрочество, юность»] de Tolstói, o bé *Crim i càstig* [«Преступление и наказание»] i *Stepànchikovo i els seus habitants* de Dostoievski [«Село Степанчиково и его обитатели»] (Dyakonova, Mateo, 2011: 72).

Nin, cuya labor traductològica se detalla en el trabajo de investigació «Andreu Nin, traductor» (1999) y la tesis doctoral «“El català de l'URSS”. Andreu Nin, revolucionari i traductor» (2016) de Judit Figuerola (ambos trabajos fueron dirigidos por Dra. Montserrat Bacardí) «coneix profundament no tans sols la llengua, sinó també la realitat de què parla la literatura que tradueix» (1999: 173).

Otro gran traductor del ruso al catalán que colaboró con la Biblioteca «A Tot Vent» en el período de los años veinte y treinta fue Francesc Payarols, quien había empezado a estudiar el ruso de manera autodidacta, con libros de gramática y diccionarios en alemán. En su estudio «Francesc Payarols i Casas: història d'un llarg camí», Pilar Estelrich escribe:

L'editorial Proa s'havia proposat de traduir tota la literatura universal de bona qualitat al català per incorporar-la a la cultura catalana. Tenien traductors molt bons, però cap que traduís directament del rus, de manera que les obres de la literatura russa publicades fins aleshores havien estat traduïdes del francès. Payarols se sentia força il·lusionat per la proposta (1999: 53).

Payarols realizó traduccions en circulació hasta hoy en día de varias novelas cortas de Tolstói (*Els cossacs* («Казак»), *Amo i criat* («Хозяин и работник»), *Hadji-Murat* («Хаджи-Мурат»), *La mort d'Ivan Ilitx* («Смерть Ивана Ильича»), *Tres morts* («Три

смерти»), la novela *Pares i fills* («Отцы и дети»), de Turguénev, así como relatos de Chéjov.

Sin embargo, las traducciones indirectas seguían constituyendo la mayoría. Andreu Nin menciona en el Prólogo de su traducción de *Crim i càstig* que las traducciones francesas de esa novela, realizadas antes de los años 1920 (cuando se hizo un esfuerzo para ofrecer en versiones francesas traducciones completas), descartaban al menos la tercera parte del texto original. «Les traduccions de Dostoievski —assenyaladament les franceses— pateixen de dos defectes essencials: el de donar un text mutilat i el de no esser fidels» (Nin en Dostoievski, 1965 [1929]: 10). Los defectos de la traducción en la lengua intermedia no podían evitar el impacto sobre las traducciones hechas del francés o del español. George Portnoff constata en su libro *La literatura rusa en España*: «El traductor o los traductores han vertido al español las palabras, pero el espíritu de la obra se ha quedado en el original. Ni en Francia, ni en España respetaron siquiera la totalidad del texto original» (Portnoff, 1932: 42).

El fenómeno de la sustitución paulatina de la traducción intermediada se examinó en el V Simposio sobre Traducción y Recepción en la Literatura Catalana Contemporánea (organizado por TRILCAT en diciembre de 2013). En particular, I. Garcia Sala («Olga Savarin i altres històries de la traducció indirecta del rus al català al segle XX», pp. 145-168) observa el curioso caso de una mistificación de Carles Soldevila en la colección «Biblioteca Univers» de la Llibreria Catalònia: invención del nombre de una traductora que parecería nativa, con tal de presentar la traducción como si fuera directa. El temor de ofrecer una traducción indirecta se explica por la canonización de la literatura rusa, sobre todo las obras de Dostoievski, en Francia y el resto de Europa, así como por la influencia de los artículos de la época (de André Gide, Josep Pla) a los que tenían acceso en Cataluña y que cuestionaban la integridad de las primeras traducciones indirectas. Los intelectuales catalanes reivindicaban la incorporación de traducciones directas que se entendían como de mejor calidad. En una carta abierta a Josep Pla en *Mirador* (19/02/1931), la competidora de la Llibreria Catalònia, la editorial Proa enumeraba todos sus méritos,

entre els quals destacava especialment haver «estat la primera i única a publicar les obres russes en traducció íntegra i directa. (...) No és possible, doncs, per nosaltres el cas d'una Olga Savarin (...) a la qual ningú no ha pogut saludar per

tal com només existeix més que en les cobertes d'unes traduccions russes fetes del francès i encara una d'elles deplorablement mutilada» (Garcia Sala, 2013: 147).

Basándose en la correspondencia entre Josep Miracle y Ramon Aramon, donde hablan de Olga Savarin que solo existía para justificar las traducciones *directas* a través del francés, Garcia Sala concluye: «Olga Savarin, doncs, fou un dels elements de l'estratègia promocional que Soldevila creà per a la seva col·lecció» (159).

Las traducciones directas, por lo tanto, se consideraban más prestigiosas. En el caso de Andreu Nin («Andreu Nin, traductor del rus. Algunes qüestions») dice Natàlia Kharitònova:

Les traduccions literàries de Nin s'esperaven amb impaciència i, un cop publicades, trobaven molt bona acollida dels crítics literaris del moment. No tan sols es ressaltava que les traduccions realitzades per Nin eren directes i íntegres, a més a més hom considerava que aquells textos complien la missió d'enriquir la cultura catalana amb la incorporació d'algunes de les obres de més importància de la literatura moderna (2004: 53).

Así pues, si los primeros traductores se guiaban, a la hora de elegir obras para traducir, por su prestigio de clásico, nombre conocido y la disponibilidad de otras traducciones suyas en los países occidentales, los nuevos traductores tenían otros criterios, en particular, un conocimiento mejor de la cultura, incluso, del autor mismo.

Es ostensible que la cantidad de traducciones se redujo drásticamente durante los años de la Guerra civil. En el artículo inédito *Les traduccions de literatura russa en llengua catalana. Breu al·lusió* (1986), las coautoras Helena Vidal y la escritora, traductora de las literaturas rusa y checa al español y catalán Monika Zgustová afirman que, si la Biblioteca de Catalunya contaba con cuarenta y un títulos antes de la Guerra, no hay ninguna traducción del ruso al catalán de los años 1940-1950. La Guerra interrumpió el desarrollo de la traducción literaria que apenas se restableció alrededor de los años sesenta<sup>71</sup>.

Durant el primer franquisme la política del règim contra les traduccions al català en general i el recel contra la literatura russa o soviètica en particular entorpiren

---

<sup>71</sup> Véase más del tema en Montserrat Bacardí, *La traducció catalana sota el franquisme*, Punctum, 2012.

la publicació de poesia, tot i que la falta de traductors que coneguessin el rus també era un problema determinant. Les coses començaren a canviar als anys seixanta quan el règim modificà la política respecte de la traducció al català i començaren la tasca com a traductors persones que coneixien el rus com Helena Vidal i Josep M. Güell (Garcia Sala, 2017: 64).

Según el estudio mencionado, es cuando en Cataluña empezaron a traducir las obras de los clásicos (Tolstói, Gorki, Dostoievski, Chéjov, Turguénev), a los escritores revolucionarios (Ivánov, Lunacharski, Maiakovski), a los ganadores del Premio Nobel (Pasternak, Shólojov) y a los que desenmascaraban el régimen estalinista (Alilúieva, Solzhenitsin).

Entre 1959 y 1961 Joan Sales vertió al catalán *Els germans Karamàzov* («Братья Карамазовы»), todavía basándose principalmente en la traducción francesa, aunque enriqueciendo el texto con «un cert to col·loquial al discurs dels personatges fent ús de termes que el català literari no solia admetre per tal d'aproximar-se a la idea, molt extesa, que l'estil de Dostoievski voreja la incorrecció, i també per tal d'aplicar els propis criteris sobre el model de llengua literària» (Garcia Sala, 2011: 70).

El año 1962 fue un punto de inflexión en las ediciones catalanas.

Per a les traduccions del rus això va coincidir amb la tornada a Espanya, després de la mort de Stalin, d'alguns dels refugiats espanyols, com ara José Laín Entralgo o, a casa nostra, August Vidal (1957). August Vidal només va signar una traducció en català (moltes més en castellà), *Un dia d'Ivan Denissovitz* d'Aleksander Soljenitsin (1964) (Dyakonova, Mateo, 2011: 75).

Vidal, como otros traductores de esa generación refugiada en la URSS durante los años del franquismo, había conocido allí la lengua y literatura rusas. Tras su vuelta, a pesar de producir más traducciones al español, Vidal «va ser un pioner que va donar ànims a una nova generació de traductors del rus en llengua catalana: començant per l'autodidacte Josep Maria Güell i continuant amb Helena Vidal, filla d'August» (*ibid.*). Es Helena Vidal quien traduce en 1968, junto con Jordi Bordas, *Els baixos fons* («На дне»), de Gorki, «la primera obra dramàtica russa traduïda directament al català (i durant molt de temps, l'única)» (Garcia Sala, Guntín Masot, 2014: 154). En su ensayo dedicado a esta

traducción peculiar, Ivan Garcia Sala y Elionor Guntín Masot la llaman «un cas únic en la història de la traducció directa del rus al català» (*ibid.*, 153), debido a la sorprendente autorización que recibieron la traducción y la posterior puesta en escena de esta obra polémica de un autor soviético. En otro estudio dedicado a la escenificación de la misma obra en castellano en el teatro María Guerrero de Madrid en 1968 (2017), García Sala observa que la autorización fue posible gracias al giro aperturista en la política del nuevo Ministro de Información Manuel Fraga en una época cuando empezaron a estrenarse obras de dramaturgos internacionales prohibidos hasta entonces. La escenificación en catalán, por lo tanto, se autorizó según los mismos criterios de la política aperturista. A pesar de este antecedente de una traducción directa, seguían las traducciones al catalán a través de otras lenguas: este sería el caso de *Jivago* («Доктор Живаго»), de Borís Pasternak (Борис Пастернак), traducido por Joan Cornudella i Barberà en 1965, de las versiones italiana y española, como sugiere el análisis «Sobre *El doctor Jivago* i les seves versions» (Garcia Sala, San Vicente, 2011: 202).

Sean directas o indirectas, las traducciones al catalán siguen ascendiendo en número en las décadas posteriores. En la *Bibliografía de la literatura rusa en el mundo hispánico* del filólogo británico George O. Schanzer ya aparecen los títulos de 97 traducciones al catalán. En los años ochenta empieza a normalizarse también la traducción de poesía rusa en catalán, muy escasamente representada antes:

Només a partir dels anys vuitanta del segle xx la situació comença a millorar i d'aleshores ençà es pot dir que s'ha aconseguit una normalització relativa, especialment amb la irrupció d'alguns traductors que no només s'atansen als textos de forma directa, sinó que també són poetes (Xénia Dyàkonova, Jaume Creus, Arnau Barios) (Garcia Sala, 2017: 64).

A medida que se avecina el final del siglo XX, crece la cantidad de traducciones directas del ruso, debido al refuerzo de los enlaces culturales, lo cual acarrea una nueva recepción de la literatura rusa en el entorno catalán.

### 1.3.2. Chéjov en catalán

*Fa anys, quan estava duent a terme el seu projecte de traduir el teatre complet d'Anton P. Txèkhov, Joan Casas em va dir una frase inoblidable: 'sembla que el teatre se l'hagi inventat ell'.*

Jordi Sala Lleal<sup>72</sup>

Como en el caso de otros idiomas estudiados, los primeros en traducirse al catalán fueron los cuentos de Chéjov. En su drama *Qui bones obres farà* (2016), a partir de diferentes textos de Chéjov, el dramaturgo, actor y director Pep Tosar se imaginaba un encuentro en Francia entre Chéjov y el capellán y filólogo mallorquín Antoni María Alcover que le habría enseñado a hablar catalán en 1888. En realidad, según la información que proporciona Ramon Pinyol en su estudio «La presència dels autors russos en les col·leccions catalanes (1892 – 1938). Unes notes i un inventari», Chéjov empezó a «hablar» catalán en **1909**: su primer texto traducido fue el relato *Un dels seus coneguts* («Знакомый мужчина») en las páginas 127-137 de la colección *Contes estrangers* de la Biblioteca del Poble Català, XIV, sin que aparezca el nombre del traductor (Pinyol, 1999: 131; Schanzer: 40; Llamas Gómez, 2018: 196). Llamas Gómez supone que como la colección abarcaba dieciocho relatos cortos de una mayoría de escritores franceses, esta también podría haber sido traducida de la versión francesa (2018: 196).

Dos años más tarde, en 1911, la revista *De tots colors* publicó el relato *Ulls ensonyats* («Спать хочется»), un cuento que volvió a ser traducido al catalán en los años treinta, esta vez en *Mirador*, bajo el título *Ganes de dormir* (traducción del francés de Agustín Bartra, 1936).

En 1912 se publicó en Barcelona (E. Domenech) la obra *Relato de un nihilista* (literalmente se debería traducir como *Relato de un desconocido*, «Рассказ неизвестного человека»), traducida supuestamente del francés por Joaquín Gallardo. En Barcelona se publicaron también las traducciones directas del ruso del hispanista checo Rudolf Jan

---

<sup>72</sup> En la descripción de la pieza *Fills de la mare Rússia* a partir de tres obras cortas de Chéjov (2006).

Slaby<sup>73</sup>, *El loco* («Палата № 6») en 1923 y *Una noche terrible* (selección de novelas breves [s. f.]), ambas por la editorial Cervantes.

El primer traductor catalán de Chéjov cuyo nombre se conoce fue Josep Carner, que tradujo del inglés y publicó con el seudónimo de S. Bellafila *Un drama* («Драма») en 1924, *Una obra d'art* («Произведение искусства») en 1925 y *El noi dolent* («Злой мальчик») en 1926 en la revista literaria *Bella Terra*. La siguiente traducción, *De viatge* («На пути»), la firmaba Alfred Gallard en 1927 en *La Nova Revista*.

En el año **1925** el escritor, poeta y periodista catalán Alfons Maseras, que vivió un largo período en París y tradujo, entre otros, a Molière, Musset y Shakespeare, vertió del francés el drama *Un prometatge* («Предложение») en una tirada aparte de la revista *D'Ací i d'Allà*. Fue la primera pieza de teatro de Chéjov que se traducía al catalán y la única, hasta las versiones de Joan Oliver en los años cincuenta.

Pronto la colección «Biblioteca Univers» de la Llibreria Catalònia incorporó a Chéjov entre sus autores: se publicó, probablemente en 1930, la novela corta *Tres anys* («Три года»), presentada como una traducción directa de Olga Savarin y Josep Miracle. Sin embargo, como se ha mencionado arriba, el nombre de la «cotraductora» había sido inventado para presentar la traducción como hecha del original, mientras que esta habría sido realizada del francés. Este fue el único título de Chéjov publicado por la Llibreria Catalònia. La editorial que se dedicó por primera vez a una edición programada de las obras de Chéjov fue Proa.

1928 fue el año del establecimiento de la editorial Proa en Barcelona. La editorial se encargó de la publicación de una colección especializada en las traducciones de la literatura extranjera del original, la Biblioteca «A Tot Vent», bajo la dirección de Joan Puig i Ferrater, que fomentaba la actividad de una nueva generación de traductores, conocedores de la cultura rusa, que no sólo dominaban el idioma, sino también tenían idea de la realidad que había originado la literatura que traducían. Como ya se ha

---

<sup>73</sup> Sobre Slaby, véase Manuel Llanas i Ramon Pinyol (2009), «Rudolf Jan Slabý (1885–1957), mediador entre les cultures eslaves i hispàniques», así como Dyakonova i Mateo (2011). En particular, R. Pinyol informa que Slaby «A l'espanyol, va traduir més de 100 volums de diferents autors: txecs, eslovacs, polonesos, russos, rutens, serbis, lusacians, anglesos, suecs, i “de gairebé totes les llengües romàniques”. Al txec, va traslladar obres de Guimerà, Rusiñol, Adrià Gual i altres».



mencionado, uno de los representantes más importantes de esta generación es el traductor del ruso, alemán, inglés y francés Francesc Payarols, casado con una mujer rusa, Sonia Davidoff. Payarols tradujo al español las obras de Stefan Zweig y Thomas Mann, y al catalán, varias novelas cortas de Tolstói, *Els senyors Golovliovy* («Господа Головлёвы») de Saltikov-Schedrín, *El femer* («Яма») de Kuprín, la novela *Pares i fills* («Отцы и дети») de Turguénev, la novela corta *L'etern marit* («Вечный муж») de Dostoievski. En 1931, Proa publicó un volumen de Chéjov en traducción de Payarols. Según J. Figuerola, «El cas de Txèkhov (1860-1904) és una mica particular. Com Tolstoi i Dostoievski, es tractava d'un autor reconegut i molt valorat, però ni de bon tros tan traduït fins a la dècada dels trenta, i, en conseqüència, per a Proa era una altra aposta segura. Sorprèn trobar-lo en una col·lecció com "A Tot Vent", dedicada exclusivament a la novel·la» (2016: 395). La decisión de incluirlo en la serie, por lo tanto, demuestra claramente los conocimientos que los encargados de la editorial Proa, en particular, Puig i Ferrer, tenían de los nuevos autores extranjeros de referencia, apreciados en los países vecinos. *Els mugics i altres relats* de Chéjov, en traducción directa de Payarols, incluía *Els mugics* («Мужики»), *L'eixelebrada* («Попрыгунья»), *Agàfia* («Агафья»), *Anna al coll* («Анна на шее»), *Viatjant* («На пути»), *El monjo negre* («Чёрный монах»), *La dama del gosset* («Дама с собачкой»), *La bruixa* («Ведьма»). Andreu Nin tradujo para la misma editorial *Una cacera dramàtica* («Драма на охоте»). Llamas Gómez nota que las editoriales de la época estaban más focalizadas en la introducción de novelas en el canon literario, por lo cual la obra de Chéjov ocupó una posición periférica en Cataluña; no obstante, eso no significaba que hubiera tenido poca influencia: «Edicions Proa made a conscious effort to include him in the Biblioteca A Tot Vent as part of its cultural project. Whilst these works remained on the outskirts of the literary system, their role was still important in the given circumstances» (2018: 187).

Al mismo tiempo, la casa barcelonesa Maucci complementó su serie de traducciones con los libros *El misterio de las almas* (traducción de Luis E. Pujol, [1931?]), *La estepa* («Степь», versión castellana de A. Fernández Escobes, [1931?]), *El duelo*<sup>74</sup> («Дуэль», versión española de Luis E. Pujol [1932]).

---

<sup>74</sup> Abarcaba *Semana Santa*; *El estudiante*; *El choque*; *La corista*; *El violín de Rothschild*.

Hasta la publicación del relato *Ganes de dormir*, traducido por Agustí Bartra en 1936 para la revista *Mirador*, hay noticia de sólo tres estrenos de Chéjov en Cataluña, dos en castellano, uno, en catalán, «que no sembla que vagin tenir cap conseqüència, si més no positiva, en els gustos de la parròquia teatral barcelonina» (Casas, 1999: 481).

En los mismos años el teatro de Chéjov triunfaba en los países vecinos. Como ya se ha mencionado, los espectáculos de Komisarjevsky, de los Pitoëff, la segunda gira del Teatro de Arte de Moscú (1922-1924) en diversas capitales occidentales, con algunos actores que quedaron sin volver a la Rusia soviética (como Komisarjevsky o Mijaíl Chéjov), empezaban a tener una gran influencia en el teatro europeo. Aunque la compañía de los famosos intérpretes franceses de Chéjov, Georges y Ludmilla Pitoëff, visitó Barcelona el 29, 30 y 31 de enero de 1927, no representaron más que *Sainte Jeanne*, de Bernard Shaw, y *La puissance des ténèbres* («ВЛАСТЬ ТЬМЫ» [*El poder de las tinieblas*]), «original de León Tolstoi, traducido por Georges y Ludmilla Pitoëff» (*Diluvio*, 01/02/1927, p. 26). Todavía en 1925, Josep Maria Millàs-Raurell lamentaba en *La Veu de Catalunya* que las obras de matiz, como «les de Txecov», tan aceptadas en otros países europeos, habrían fracasado en el teatro catalán: «Per a acceptar aquestes obres es necessita tenir del teatre una idea digna i complexa. El teatre no és un activador de la digestió com el prenen els nostres dominicals espectadors, la qual cosa els fa acceptar, només, les obres divertides» (06/07/1925, p. 7). Llamas Gómez cita, sin embargo, que *L'Esquella de la Torratxa* anunciaba al año siguiente el estreno de las traducciones catalanas del mismo J. M. Millàs-Raurell «d'obres encara sense determinar quines, de Txecov, d'Andreief i de Pushkin» (2018: 201). Como no hay otra mención de estos estrenos y teniendo en cuenta la programación y el año, es posible suponer que en realidad se trataba de la gira del Teatro Ecléctico, las obras de cuya programación al final se tradujeron al español.

En 1926, la compañía Teatro Ecléctico estrenó *Las tres hermanas* (enero) y *El tío Vania* (febrero) en Barcelona. En la edición la obra se presentaba como una versión directa del ruso al castellano de Fernando Accame y Ricardo Lahoz. En la Parte 2 nos dedicamos más detalladamente al análisis de esta edición, cuya recepción no fue muy exitosa. Josep María de Sagarra escribía en *La Publicitat* tras estos espectáculos (citado en Casas, 1999: 483): «La força de Txèkhov està en les narracions, és potser el millor contista dels temps corrents, el seu teatre és una desviació de la facultat del gran narrador, i el seu teatre peca

d'aquest defecte. Manca de teatralitat». Casas concluye: «el repertori i el tractament escènic al qual estaven acostumats tant els actors com els espectadors, devien donar com a resultat una representació, siguem benèvolts, merament “informativa”» (*ibid.*, 483).

A estas representaciones poco aplaudidas les sigue una larga pausa durante la época franquista. Casas subraya: «faltaven els instruments necessaris, és a dir teatres públics, companyies, una formació actoral adequada. (...) I, si les coses eren així, es podia fer un teatre del temps aturat en el país del temps aturat?» (*ibid.*, 501). En los años cuarenta, sin embargo, sigue la actividad editorial: en orden cronológico aparecen, respectivamente, *El desafío* («Дуэль», traducción de Alexis Marcoff<sup>75</sup>, Barcelona: Destino, 1943) y *Los campesinos* (traducción de Alexis Marcoff, Barcelona: Bruguera, Colección Cinta Azul, 1946).

El teatro de Chéjov recobra una nueva vida ya pasada la guerra, en 1952, con el estreno de *Un prometatge*, la misma obra presentada por Adrià Gual hacía un cuarto de siglo, esta vez traducida por Joan Oliver. Después de la pausa de postguerra, el dramaturgo, poeta Joan Oliver (Pere Quart), famoso por sus traducciones de Bernard Shaw, Beckett, Goldoni, Brecht y Molière, tradujo del francés tales piezas de Chéjov como *L'ós* («Медведь»), *El prometatge* («Предложение»), *L'aniversari* («Именины», 1952), *Els danys del tabac* («О вреде табака», 1957), *L'hort dels cirerers* («Вишнёвый сад», 1963), *Tres germanes* («Три сестры», 1972), *La gavina* («Чайка», 1978). «Oliver, que sempre va creure que la tradició teatral catalana era molt feble, veia en la versió de les peces de Txèkhov —com en les traduccions de Molière— una manera de donar solidesa al teatre del país» (Miquel M. Gibert, 2014: 223-224). Sin embargo, a pesar del valor que otorgaba el traductor al papel de las obras de Chéjov en el teatro actual, su visión de los personajes chejovianos parece todavía influenciado por el enfoque melancólico de los montajes del siglo anterior. Así, en su prólogo de la adaptación *Tres farses russes*, Oliver escribe (Txèkhov, 1961: 5):

Desproveïts d'acció, plens de simbolisme que s'expressa amb una tècnica impressionista, aquests drames tenen per herois uns éssers cansats i irresoluts,

---

<sup>75</sup> Sobre Alexis Marcoff, escritor él mismo de libros ensayísticos y traductor de obras de Pushkin, Tolstói, Ivan Goncharov, Gorki, Gógol, Andréiev y el mismo Chéjov, véase Ivan García Sala (2015), «Traductores del ruso en España: los Marcoff, esbozo biográfico», Cuadernos Hispanoamericanos, 777, pp. 42-53.

sense energia ni desitjos, refugiats en somnis que oculten un incessant marciment, una decadència irrefrenable, egoïstes fins al suïcidi, presoners de la sòpita província.

Esta recepción, paradójicamente, cambia en gran parte gracias a las puestas en escena de las traducciones de Oliver mismo. Sus versiones se representaron repetidas veces durante varias décadas, gozaron de un gran éxito y tuvieron una influencia notable en las traducciones posteriores. El escritor y profesor Miquel M. Gibert dedicó a las traducciones de Oliver el estudio «Joan Oliver i el teatre de Txèkhov» (2014). Gibert presenta la llegada del teatro de Chéjov a los países occidentales. El estudio reitera que las primeras puestas en escena de las obras de teatro de Chéjov en España se llevaron a cabo en Barcelona. En las traducciones posteriores de Joan Oliver, Gibert destaca el papel del traductor en la promoción del interés hacia el teatro ruso, subrayando al mismo tiempo una recepción valorada «molt positivament, encara que sovint d'una manera superficial» (Gibert, 2013: 140) de la crítica.

*Un prometatge* se estrenó el 6 de abril de 1952 en el Teatre Romea, mientras que las demás piezas fueron estrenadas por la ADB (Agrupació Dramàtica de Barcelona). Esta, fundada en 1954 para favorecer el teatro liberal e independiente en Cataluña, llegó a ocupar el nicho que dejaba el escenario comercial: «Calia oferir a l'espectador orfe de teatre un panorama de la dramaturgia universal; dins la programació de l'ADB hi tingueren un lloc els clàssics— Shakespeare, Txèkhov — i els autors contemporanis més representatius: Anouilh, Ionesco, Brecht» (Coca, 1978: 283). Frederic Roda habla de Chéjov ya en el epígrafe de su prólogo del estudio de Jordi Coca *L'agrupació dramàtica de Barcelona. Intent de teatre nacional (1955-1963)*: «Txèkhov representa un tombant decisiu del teatre universal», y recuerda que era habitual en las representaciones de l'ADB tener que salir a dar explicaciones al público, «era que Txèkhov “necessitava” ésser presentat» (*ibid.*, 5).

Las representaciones de la ADB tuvieron un mérito considerable en el mayor reconocimiento de la obra de Chéjov en Cataluña y el cambio de su recepción. Desde el año mismo de la fundación, cuando «Antoni Mirambell proporciona a la companyia les obres *L'ós*, d'Anton Txèkhov, i *El misantrop*, de Molière, amb traduccions fetes per Joan Oliver» (*ibid.*, 18), el escritor ruso no deja de ser parte constante del repertorio de la

Agrupación Dramática. En una época cuando el gobierno había establecido toda una serie de normas para la representación de obras extranjeras en catalán, la compañía de unos actores aficionados consiguió dar a conocer al público las producciones contemporáneas más remarcables. La representación de *L'ós* tuvo lugar en el Palau Comillas el 20 y 21 de junio de 1955. El 1 de febrero de 1957 se estrenó en el teatro Capsa *Els estralls del tabac* («O вреде табака») bajo la dirección de Frederic Roda. *Un prometatge* se representó el 8 de diciembre de 1959 en Ametlla de Merola y, junto con *La cantant calba* de Ionesco, el 1 de enero de 1960 en el Fòrum Vergés. Estas tres obras nunca abandonan las carteleras mientras existe la ADB. Las escenificaciones de Chéjov culminan con el estreno de *L'hort dels cirerers* en el Romea el 30 de marzo de 1960.

A finales de los años cincuenta se publica otra versión de *Tío Vania* en español en la colección *Teatro ruso* (selección, versión, prólogo y anotaciones de Esteban Molist Pol, Barcelona: Iberia, 1957). Mientras tanto, no paran de aparecer traducciones sueltas (*Extraña confesión*, versión española de Francisco Torres de la traducción francesa *Une drame a la chasse*, Barcelona: G. P., 1958; *La estepa*, versión española de Lluís Trillas. Barcelona: G. P. [1959 (Guada S. R. C.)]. En 1959, además, salió otra colección de obras de teatro, *Veinticinco siglos de teatro* (selección, traducción y notas de Enrique Ortenbach. Barcelona: Mateu), que incluía *La gaviota*.

Entre las versiones de esa época destaca *La gaviota* adaptada y puesta en escena por Alberto González Vergel en el Teatre Windsor en 1959, con la compañía de Amparo Soler Leal —quien interpretaba a Nina— y con el asesoramiento del ruso de S. J. Arbatoff (Pérez Rasilla y Soria, 102). Joan Casas nota que algunos críticos todavía recordaban el ciclo fracasado de los años veinte: «La falta de costum, en la mesura que facilita la ignorància, pot explicar una mica el desconcert de la crítica, que té serioses dificultats per posar Txèkhov en un context determinat i encara més per explicar-lo als seus lectors» (1999: 498). El crítico José María Junyent no vio en la pieza más que «el espíritu de pesimismo amargo y melancólico» de después de la Revolución. A. Martínez Tomás criticaba la «falta de teatralitat».

En 1960, un siglo después del nacimiento de Chéjov, dicho estreno de *L'hort dels cirerers* en el Romea por la ADB con el director Frederic Roda fue el único montaje de Chéjov en Barcelona. Según Miguel M. Gibert, «aquesta estrena va servir perquè es manifestessin

davant del text txekhovià dues tendències: la dels crítics que consideraven essencial l'aportació d'Stanislavski per una correcta interpretació del teatre de Txèkhov, i la dels qui pensaven que el llegat interpretatiu del gran teòric i director d'escena s'havia convertit en un pes que ofegava els textos que pretenia reforçar» (2014: 216). Así, Jordi Carbonell en *Serra d'Or* valoraba sobre todo la versión del director Frederic Roda por haberse alejado de la versión melancólica de Stanislavski, mientras César Mora en *La Vanguardia Española* habla de «cierta traición al espíritu de la obra de Chéjov por parte del director Stanislavski», a quien considera su mejor intérprete (*ibid.*).

En 1961 vio la luz una serie de relatos de Chéjov en «La literatura universal en la mano», número 9 (Barcelona: Argos)<sup>76</sup>; así como *El amor de un contrabajo*<sup>77</sup> («Роман с контрабасом»), traducción de José A. de Larrinaga, Barcelona: Ediciones Lauro). Otro estudio, *Chekhov*, de Quentin Ritzen, fue traducido del francés por Rafael Andreu (Barcelona: Ediciones Fontanella, colección «Testigos del siglo XX»).

Entre los montajes de esta época, J. Casas menciona algunas representaciones de teatros independientes, como el grupo Gil Vicente en 1963 o 1964 (según los recuerdos de Feliu Formosa, citado en Casas: 1999), con *Historias de funcionarios* construidas por Formosa a partir de tres o cuatro relatos de Chéjov.

A lo largo de la década de los sesenta entre los traductores de Chéjov al español, siempre del ruso, aparecen los nombres de Jaime Piñeiro (*Las tres hermanas; El jardín de los cerezos; Tío Vania*. Barcelona: Bruguera, 1962); Nina Maganov (la cretomatía *Grandes escritores rusos*. Barcelona: Exitor, 1962); el ya mencionado August Vidal, que había regresado hacia poco de la URSS (*Teatro completo y relatos: 1883-1885*. Barcelona: Planeta, 1963, con un prólogo «molt ben informat» (Casas: 503) de José María Valverde).

En 1966 el Teatre Experimental Català retomó la versión de Joan Oliver de *Les tres germanes* para un montaje bajo la dirección de Modest Sala en el Palau de la Música. Esta fue la primera representación de la obra en catalán, que se reestrenó sólo en 1990 en

---

<sup>76</sup> Incluyendo *Un duelo. En Siberia. El homicidio, Pabellón 6, La estepa. Historia de un viaje*.

<sup>77</sup> Incluyendo *La Hostería del Buen Humor; De mal en peor; La boticaria; La cerilla sueca; Las bolas; La cirugía; El drama; La calumnia; Un ser indefenso; Los chicos; En la peluquería; Era ella; Las sensaciones fuertes; En la casa de huéspedes; La condecoración; Grischa; El vengador; En la oscuridad; La celebridad; Un buen fin; La obra de arte; Una noche de espanto*.

el Teatre Poliorama por la Companyia Flotats. La primera edición apareció con otras traducciones de Oliver del francés en 1972 en Quaderns de Teatre de l'ADB. En cuanto a la escenificación en 1966, María Luz Morales trata la iniciativa del TEC de una hazaña con un resultado magnífico y unos intérpretes «de una rara y absoluta armonía» que fueron premiados «con sinceras ovaciones» (05/04/1966: 22).

Entre las décadas de los sesenta y los setenta seguían publicándose las traducciones al español en Barcelona: la de Carmen Rius (*Las mejores narraciones de Anton Chejov*. Barcelona: Taber, 1969), de Ángel G. Tomás (*Mi vida*. Barcelona: Seix Barral, 1972), las de Alexis Marcoff (*Novelas cortas*, Barcelona: Bruguera, 1972). En 1973, la editorial Planeta reeditó el primer volumen de sus obras completas traducidas del ruso al español por August Vidal, uno de los cotraductores de la obra completa de Dostoievski, pero, lamentablemente, no le siguieron otros volúmenes<sup>78</sup>.

El teatro Talia de Barcelona acogió *Manzanas para Eva*, una dramatización de ocho cuentos de Chéjov en una adaptación de Gabriel Arou, traducida al español por Víctor Ruiz Iriarte. En Valencia, Juli Leal dirigió en 1975, con el grupo El Micalet, *L'hort dels cirerers*, con el texto de Rodolf Sirera, que ambientaba la acción en Valencia de la Restauración.

En la segunda mitad de los años setenta ya se notan cambios en la recepción de las obras de Chéjov. Si los primeros espectáculos a veces se valoraban «molt positivament, encara que sovint d'una manera superficial» (Gibert, 2014: 211), *La gavina*, estrenada en 1978 por la compañía Teatre de la Gavina, recibió unas críticas «pràcticament unànimes a qualificar d'excel·lent la versió d'Oliver» (*ibid.*, 221). M. Gibert opina que en una época difícil para el teatro catalán, la introducción de las piezas del autor ruso sirvió para el desarrollo del arte dramático en el teatro local. La traducción, de este modo, iba a revivir el teatro nacional carente de renovación, como ya había pasado a finales del siglo XIX cuando la incorporación de otros sistemas literarios había servido como un instrumento de transformación en las condiciones de hegemonía del español respecto a las lenguas periféricas.

---

<sup>78</sup> Ricard San Vicente comenta: «Vidal va traduir íntegrament Txèkhov al castellà», y agrega, en una nota: «Aquesta enorme tasca es va podrir i finalment va quasi desaparèixer en els soterranis d'una innomorable editorial» (2011: 18).

En 1979, cuatro años más tarde de la muerte de Franco, cuando el público ya estaba listo para cambios sociales, políticos y culturales, se representaron en Barcelona enseguida cuatro piezas mayores de Chéjov. Joan Casas llama este año, durante el cual el público barcelonés pudo contemplar las cuatro mayores piezas de Chéjov, «l'any del “miracle”» (1999: 506). *La gavina* en la sala del Instituto del Teatro, en montaje de Herman Bonnín, se basaba en la traducción de Joan Oliver. *L'oncle Vània*, cuyo texto tradujo Feliu Formosa, fue estrenado por el grupo tarrasense El Globus, bajo la dirección de Pau Monterde, ofreciendo tres representaciones en el Romea de Barcelona. En mayo, la compañía de aficionados L'Ou Nou presentó *L'hort dels cirerers*, dirigido por Joan Bas y Jaume Codinachs. Finalmente, en junio el Teatre Lliure recurrió otra vez a la traducción de J. Oliver para una versión triunfante de *Les tres germanes* dirigida por Lluís Pasqual. Ya en 1979 Jaime Gil de Biedma explicaba el presente éxito del teatro de Chéjov por la comprensión y aceptación de la necesidad de ciertos cambios por la sociedad. Además del ensayo citado de Gil de Biedma (2017 [1979]), otros críticos también fijaron su atención en el *boom* de Chéjov en los escenarios de España y, particularmente, de Cataluña. J. L. Gorbert escribía en *La Vanguardia*: «Según hemos comentado en varias ocasiones, este es el “año Chejov” para el teatro independiente catalán» (25/05/1979). En los artículos de 1979, Fàbregas describe el fulminante interés hacia Chéjov; el dramaturgo Jaume Melendres habla del «virus Txèkhov», alegando: «I Txèkhov és humà. Això sol agradar molt als qui no senten cap respecte per la humanitat. (...) Altrament dit, la dictadura ens protegia del virus Txèkhov» (Casas, 1999: 509).

A finales de los setenta, después de la muerte de Franco, se había iniciado la primera fase del proceso democratizador. Este período histórico ya contaba con los fundamentos políticos necesarios para la formación del teatro independiente. La época de la dictadura había terminado; el país vivía una época transitoria, como los personajes de Chéjov. El horizonte de expectativas del público ya había evolucionado gracias a una relación más cercana con la literatura rusa, un mayor conocimiento de las obras a través de las traducciones españolas y catalanas y una mayor preocupación por la ética de la obra de Chéjov. La tradición de lectura que interrumpió la guerra se recuperaba ahora.

El segundo estreno del 1979, ese año que destacó por la cantidad de representaciones chejovianas, fue la versión de *L'oncle Vània* de la compañía tarrasense El Globus: la



segunda puesta en escena de la pieza en Barcelona de la que tenemos noticia tras 1926. Esta vez se usó la traducción del francés al catalán de Feliu Formosa, poeta y dramaturgo, traductor tanto al catalán, como al español de numerosos dramas de Brecht, Ibsen, Dürrenmatt (así como de los poemas de Trakl, Goethe y Villon, la prosa de Mann, Hesse, Musil, Kafka, Kleist y otros). Formosa, además, tomó parte en otros montajes que tuvieron bastante éxito como atestigua Xavier Fàbregas en los años setenta, hablando sobre «aquel excelente montaje chejoviano que hace unos años nos ofreció Feliu Formosa y que se titulaba *Historias de funcionarios*» (Fàbregas, 1990: 45). La versión publicada de *L'oncle Vània* (1983) cuenta con un prólogo de Jordi Coca y una nota del traductor. En el primero se proporcionan datos biográficos de Chéjov, notas históricas de su época, una mirada cronológica de sus obras mayores, una descripción general de las peculiaridades de su teatro. En la nota del traductor Formosa habla de la introducción de Chéjov en Cataluña, menciona las obras que quedan por traducir y justifica la traducción indirecta:

Ni Joan Oliver ni jo no hem pogut partir del rus, com l'admirat August Vidal. Cal dir que, com en el cas d'Ibsen, Strindberg i altres, si les necessitats immediates de la nostra vida escènica no ho haguessin aconsellat, mai no m'hauria atrevit a traslladar un text al català a partir de traduccions a altres llengües distintes de l'original, ni mai se m'acudiria de fer-ho en obres d'altres gèneres literaris (1983: 9-10).

Esta versión con algunas modificaciones fue utilizada posteriormente en otros montajes del siglo XXI (véase en la Tercera parte), paralelamente con otras versiones en español.

Este interés por la obra dramática, a su vez, provoca la activación de nuevas ediciones. Desde ese punto de inflexión, las obras de Chéjov se editan y se reeditan con una frecuencia anual. Las editoriales barcelonesas Planeta, Nauta, Bruguera, Círculo de Lectores publican nuevas traducciones directas de August Vidal. Joan Oliver seguía traduciendo más obras de teatro del francés (*L'aniversari*, *El cant del cigne*, etc.) que se publicaron en 1982 en un volumen de *Teatre de Txèkhov* (Quaderns de Teatre de l'ADB; 32). El mismo año vio la luz *L'estepa i altres narracions* con las traducciones de Andreu Nin, Helena Vidal y Ricard San Vicente y la colaboración de Maria Antònia Oliver. En 1983, las Edicions del Mall publicó el texto de *L'oncle Vània* en traducción de Formosa.

Casi todas las puestas en escena en Cataluña hasta el año 1997 se basaron en las traducciones de dicho volumen de Oliver y en la versión de *L'oncle Vania* de Formosa. Una de las excepciones fue la nueva adaptación de *El jardí dels cirerers* reescrita por Miguel Ángel Conejero a base de la versión indirecta en catalán de Rodolf Sirera, que había sido llevada al escenario por Juli Leal en els Teatres de la Diputació de Valencia en 1983 y se representó en 1984 en el teatro Romea de Barcelona, ofreciendo más de veinte funciones.

En los años ochenta los espectadores catalanes tuvieron la oportunidad de conocer la interpretación de las obras de teatro de Chéjov de otros autores contemporáneos extranjeros, sobre todo del entorno angloparlante, donde las piezas del autor ruso ya tenían un peso significativo. En 1985 el director catalán Pere Planella dirigió la comedia musical *El bon doctor* de Neil Simon, basada en distintos relatos, piezas y la figura misma de Chéjov, en traducción de Guillem-Jordi Graells. El mismo año el Centre Dramàtic de la Generalitat inauguró su nueva temporada con *Mel salvatge*, de Michael Frayn, a cargo del mismo tándem formado por el traductor Guillem-Jordi Graells y el director Pere Planella.

El final de los ochenta se caracterizó por un nuevo perfil de relaciones de Rusia con el resto de Europa. La caída de la Unión Soviética coincidió con el momento en que empezaron a formarse los primeros profesionales eslavistas catalanes de la Universitat de Barcelona, al mismo tiempo que algunos filólogos rusos hispanistas se interesaban por la cultura catalana. Se multiplican las traducciones literarias del ruso, distintos grupos teatrales rusos visitan Barcelona, algunos autores catalanes se traducen al ruso. El Festival de Tardor de 1989 contó con la participación de la compañía de Cinoherní Club, de Praga, con una singular versión de *Ivànov*, en checo. A finales del año el director francés Pierre Romans dirigió en el teatro Poliorama *Les tres germanes*, en versión de Joan Oliver. El artista británico Michael Pennington presentó en el festival Temporada Alta su monólogo *Anton Chekhov* con los materiales de la correspondencia de Chéjov. La traducción del monólogo del inglés al catalán por Víctor Batallé y Teresa Duran se había publicado dos años antes y representado una sola vez en el Teatre Regina en 1989, bajo la dirección de Batallé mismo.

En 1990 aparecieron otros dos volúmenes de cuentos de Chéjov traducidos por Josep María Güell y Victòria Izquierdo. La compañía J. M. Flotats estrenó en el Poliorama *Les tres germanes*, dirigida por Pierre Romans. Su puesta en escena anterior había sido otro Chéjov, *Ivanov*, en el Théâtre des Amandiers del que fue director de la escuela teatral entre 1982 y 1987. Otra versión de *L'hort dels cirerers*, esta vez traducida por Mauricio Farré y bajo la dirección del director alemán Konrad Zschiedrich, afincado en Barcelona, se estrenó en 1991 en el marco del Festival Grec. En 1992 Oriol Tramvia protagonizó el monólogo *Els perills del tabac*, adaptado por Santiago Sans y a cargo de la directora Vicky Peña, en la Feria de Tárrega. En 1993 el cisne y la gaviota, aves simbólicas en la dramaturgia de Chéjov, inspiran el título *Aus* del montaje de la directora Teresa Vilardell, que utilizaba proyecciones en la pantalla y fragmentos de «Чайка», con el propósito de hablar sobre la naturaleza del oficio teatral. Le siguieron dos espectáculos en 1994, *El aniversario* y *El canto del cisne*, de la compañía sevillana Teatro de Mediodía, dirigidos por José María Rodríguez Buzón en el Teatre Joventut de Hospitalet, y *La gavina* en el SAT, dirigida por Jaume Mallofré. En Mallorca, el espectáculo *Twist & Txèkhov* de Pere Fullana, basado en nueve cuentos de Chéjov, en el que destacaba un profundo humanismo, llenó la sala del Teatre del Mar en 1995.

Continuaba también la publicación de la narrativa de Chéjov en catalán: la editorial barcelonesa Lumen publicó en 1993 *Del foc a les brases i altres contes divertits*, en la traducción de Victòria Izquierdo y Angels Margarit. Anna Estopà tradujo y publicó en Quaderns Crema otro volumen de *Contes* en 1995.

A pesar de esa popularización en la víspera del nuevo milenio, como señala Joan Casas, el público todavía frecuentaba los montajes de los grupos teatrales conocidos, mientras que desatendía los espectáculos más modestos (*El aniversario* y *El canto de cisne*, montados por la compañía sevillana del Teatro de Mediodía en 1994, se tuvieron que suspender algunas veces por falta de espectadores). Partiendo de las reseñas recabadas, Casas nota que «Txèkhov, de ser un desconegut, havia passat a ser una presència gairebé habitual als nostres escenaris, però entre tots havíem anat definint el seu valor com el d'un *luxe cultural*» (Casas, 1999: 513), y expresa la esperanza de que Chéjov se vaya a «asimilar» en la escena española y, sobre todo, catalana como en otros países europeos,

sin percibirse como un eco de la realidad rusa del siglo pasado, sino como un reflejo de la vida cotidiana.

Una oleada de interés por el teatro de Chéjov en Cataluña se observa sobre todo desde los finales del siglo XX. Crece el número de los traductores de ruso en Cataluña. En abril de 1996, se celebran las primeras Jornadas de la cultura catalana en San Petersburgo que se convierten en un acontecimiento anual. Nace un gran interés de los profesionales por conocer la formación y la técnica de los autores rusos. Una prueba ilustrativa de lo dicho son dos estrenos de textos traducidos directamente del ruso: *Ivànov* del director Gennadi Korotkov en el Mercat de les Flors, con la traducción de Nina Avrova y Joan Casas encargada para ese estreno, y *La gavina*. Por primera vez *La gavina* fue traducida del original en 1997 para el Teatre Nacional de Catalunya por Raquel Ribó, quien tradujo más tarde también *Memòries del subsòl*, de Dostoievski. El 14 de octubre de 1997 el estreno de *La gavina*, traducida por Raquel Ribó y dirigida por Josep Maria Flotats, inauguró oficialmente la sala grande del Teatre Nacional de Catalunya. Para Flotats, quien debería abandonar el TNC al final de la temporada a causa de una discrepancia con el Departamento de cultura de la Generalitat, la obra se convirtió en un reflejo personal de las búsquedas y discordias que afronta un artista. Jacinto Antón escribió en *El País* que la obra «se estrena esta noche en medio de una gran expectación» (*El País*, 14/10/1997). El director, oponiéndose a la interpretación tradicional de los personajes como personas aburridas, destacaba su energía, su «vitalidad extraordinaria».

En 1998 vio la luz la colección *De l'amor i altres contes* en traducción de Maria Antònia Oliver y Ricard San Vicente. Entre las traducciones al español de esa época destacan *Cartas a Olga, correspondencia Chéjov-Olga Knipper*, en traducción de Sebastián Ibáñez (Barcelona: Parsifal, 1996); *La dama del perrito y otros relatos*, en traducción de Andoni Ferreira (BCN: Edicomunicación, 1997); *Enemigos* («Враги»), *Iónich* («Ионыч»), en traducción de Heino Zernask (Barcelona: Plaza & Janés, 1998).

Una nueva etapa muy importante en la recepción de la obra del autor se inicia con la revisión de las traducciones por parte del dramaturgo Joan Casas y la hispanista rusa Nina Avrova. La víspera del nuevo milenio, en los años 1998-1999, Casas y Avrova, revisando las traducciones existentes y agregando nuevas, publicaron dos volúmenes del teatro completo de Chéjov en catalán (*Teatre complet*, 1998-1999). El mero hecho de la revisión

de las traducciones anteriores ya habla elocuentemente de la importancia que ha obtenido el teatro del autor ruso con el tiempo, y este giro se ha iniciado a finales del siglo XX, una vez cambiado el horizonte de expectativas del público.

Los volúmenes incluyen no sólo las piezas más populares del autor, sino también las obras menos conocidas (como «Леший» [*El bruixot dels boscos*]). El segundo volumen concluye con el notable postfacio de Joan Casas «El llarg viatge a Txèkhov cap a nosaltres». Casas expone en términos generales la difusión de las primeras traducciones de Chéjov en Francia e Inglaterra, después en España. El dramaturgo catalán pone en duda que Chéjov haya llegado a formar parte del canon dramático de la escena catalana y recalca que «almenys, si més no en comparació amb les tradicions teatrals que ens són més pròximes —l'anglosaxona, la francesa, i fins i tot la italiana—, la incorporació de Txèkhov als nostres repertoris ha estat tardana i incompleta» (1999: 473). Casas, igual que Gibert, pone ejemplos de una recepción poco afable de los primeros estrenos chejovianos en Cataluña. Así, el periodista de *La Vanguardia* Rodríguez Codolà habla de la *fábula incoherente* de la obra «Три сестры». A continuación, Casas plantea distintos puntos de vista de la interpretación de Chéjov: a) el filólogo Péter Szondi consideraba la obra de Chéjov como fronteriza entre dos siglos, para explicar la negación del presente por parte de los personajes y, por lo tanto, la «crisi [dels] fonaments mateixos de la forma dramàtica» (*ibid.*, 493); b) el dramaturgo, director teatral y profesor Ricard Salvat subrayaba «la modernidad» de Chéjov que parece más próximo que sus contemporáneos Ibsen o Björnson porque Chéjov «prescindeix del jo i es dedica a contemplar objectivament la circumstància que l'envolta» (*ibid.*, 494); c) el dramaturgo libanés Robert Abirached cree que la interpretación de Chéjov es posible sólo en función de la reflexión práctica de Stanislavski y una nueva técnica interpretativa; d) el destacado estudioso del teatro catalán Xavier Fàbregas resalta el psicologismo de las obras de Chéjov: «L'explicitació dramàtica de les teories de Freud serà menada per diversos autors, però és indiscutible que els drames de Txèkhov [...] en constitueixen el preàmbul» (*ibid.*). En definitiva, Casas se pregunta si el escritor ruso ya es un clásico en Cataluña.

Hoy, tras la segunda década del siglo XXI, es posible afirmar que Chéjov ya se ha hecho una parte indeleble de la escena española y, en particular, la catalana, y este cambio se ha iniciado a finales del siglo XX, una vez se ha transformado «el horizonte de expectativas»

del público. Desde 2000 hasta hoy los directores locales y extranjeros han presentado en distintos teatros de Cataluña «Вишнёвый сад» tres veces (2000, 2010, 2019), «Дядя Ваня» once veces (2000, 2001, dos espectáculos en la temporada 2004/2005, dos espectáculos en la temporada 2007/2008, 2011, 2014, 2017, 2018, 2022), ocho montajes de «Три сестры» (2005, 2006, 2007, 2008, 2011, 2017, 2020, 2022), seis montajes de «Чайка» (2006, 2007, 2010, 2014, 2015, 2020). Tampoco han quedado sin atención las obras menos conocidas. En 2002 Joan Castells estrenó *Ran del camí* («На большой дороге») en la Sala Petita del TNC. Han continuado, además, las nuevas publicaciones, como la colección *Piezas teatrales* en español que incluía *La gaviota*, *El tío Vania* (traducción de Shura Netchaev) y *Las tres hermanas* (traducción del dramaturgo argentino Armando Discépolo) en 2002 (editorial Océano); *El monjo negre* («Чёрный монах») por Xènia Dyakonova en 2003 (Laertes editorial); *Cirurgia* («Хирургия»), *El gras i el prim* («Толстый и тонкий»), *La màscara* («Маска») por Maria Mateu en 2005 (Art Enterprise); *Una història avorrida: dels apunts d'un home gran* («Скучная история», 2010) *La meva vida* («Моя жизнь», 2011) y *El pavelló núm. 6* («Палата № 6», 2017) por Àngels Llòria con la Editorial Minuscula; *El regne de les dones* («Бабы царство») por Juan Gabriel Saiz (Editorial Viena) y la traducción española de la misma obra, *El reino de las mujeres*, por Marta Rebón, (Ediciones Invisibles) en 2019. La editorial independiente Ediciones Invisibles publicó en su colección «Pequeños placeres» la nueva versión del *Relato de un desconocido* («Рассказ неизвестного человека»), esta vez traducido por Joaquín Fernández-Valdés (2021).

Uno de los acontecimientos teatrales más importantes de 2003 fue la llegada de Peter Brook al Teatre Romea de Barcelona con *Je prends ta main dans la mienne*, una escenificación de las cartas entre Chéjov y su esposa, la actriz Olga Knipper, con Michel Piccoli y Natasha Parry interpretando a los protagonistas. El texto se construye a partir de cuatrocientas doce cartas, escogidas por la dramaturga, traductora y crítica estadounidense Carol Rocamora. Refiriéndose a la elección del escritor en calidad de personaje, Michel Piccoli afirmaba en la entrevista que el dramaturgo ruso «ja era un personatge històric a la seva època perquè tenia molta curiositat per tot el que passava a Rússia, desplaçant-se a Sibèria per fer un reportatge que ensenyés a tothom què passava a l'illa de presoners que hi havia» (*Avui*, 03/07/2003).

En 2004 el Teatre Lliure y el TNC rindieron homenaje al centenario de la muerte de Chéjov, estrenando, respectivamente, *Oncle Vània* y *Les tres germanes* (en nueva traducción de Narcís Comadira con la colaboración de Selma Ancira; dirección de Ariel García Valdés), lo cual renovó el interés hacia el teatro del escritor ruso. «Дядя Ваня», que ya gozaba de bastante popularidad en Barcelona desde el estreno de la película *Vanya on 42th Street* de Louis Malle en 1997, obtuvo una gran presencia en el escenario en los años dos mil. Joan Ollé, el director de *Oncle Vània* en el año del centenario de la muerte de Chéjov (2004), remarca: «Chéjov es un patio de manicomio lírico en el que cada cual pasea su enfermedad del alma: están cansados, tienen miedo de amar, de no ser amados» (reseña de Belén Ginart, *El País*, 29/10/2004). La obra fue escrita en 1897, pero el director señala que, en cuestiones de espíritu, hoy por hoy «seguimos teniendo los mismos problemas». Este montaje fue producido con la traducción revisada de Avrova y Casas, aunque en la versión publicada el mismo año por la Fundació Teatre Lliure aparecen como traductores «Feliu Formosa i Nina Avrova» (*sic*). Para la producción de *Les tres germanes*, dirigida por Ariel García Valdés, se usó la versión del poeta, pintor, dramaturgo Narcís Comadira, traductor al catalán de la poesía de Leopardi, los dramas de Pasolini, Molière, Pirandello y E. de Filippo. Comadira tradujo la obra por encargo del TNC comparando diferentes versiones de la pieza en francés, italiano, español e inglés, así como consultando la traducción con Selma Ancira, traductora de ruso. Esta versión, ambientada en la caída del muro de Berlín, transformaba la obra original en «un vodevil irónico y brutal» (*ABC*, 22/01/2005).

Las reseñas demuestran el grado de asimilación de Chéjov en el mundo cultural de Cataluña en el siglo XXI. La profesora Tamara Djermanović dice que «Chéjov es próximo no sólo a cada ruso, sino a cualquier hombre» y sus personajes «están en buena medida catalanizados» (*La Vanguardia*, 28/02/2005). Esta proximidad, según Djermanović, se manifiesta en la incapacidad de comunicación no sólo con otros, sino también con uno mismo, en las penas cotidianas de una persona común. Resumiendo la filosofía de Chéjov («Yo sólo quiero decir a los hombres: ¡Miraos al espejo! ¡Mirad qué mala y aburrida es vuestra vida! Los hombres lo tienen que comprender y tienen que empezar a mejorar. Hasta que no lo comprendan, yo seguiré diciéndoles ‘¡no hay razones para llorar!’» (*ibid.*)), Djermanović asegura que «la risa que acompaña las historias chejovianas (aunque siempre amarga) parece provocar en sus lectores o espectadores

determinado tipo de *katharsis* que, si bien en el caso de la tragedia clásica podía significar una enseñanza, en el drama de Chejov tiene un efecto liberador por ver como *cómico lo que en la vida propia se presenta como trágico*» (*ibid.*). Otro homenaje a Chéjov en 2005 fue el libro *El viaje de las palabras*, de Clara Usón (Barcelona: Plaza & Janés), donde una falsa condesa española da un salto atrás en el tiempo hasta 1892, presentándose en la finca de Mélijovo y esperando que Chéjov le revele el secreto de aceptar la vida tal como es y mirar de frente a la muerte.

En la misma temporada el joven director Pau Miró presentó en el teatro Borrás su reescritura contemporánea de *Vània, Happy Hour*, que fue considerada por el traductor Feliu Formosa «una versión muy inteligente, dinámica y muy original» (Teresa Sesé, *La Vanguardia*, 14/01/2005). En esta versión el director adapta *Vània* sin problemas a su generación, formada por personas de entre 25 y 35 años. Otra versión de *Les tres germanes*, esta vez llamada «un espectáculo sobre el text de Txèkhov» en traducción de Avrova y Casas, llegó al Sant Andreu Teatre bajo la dirección de Helena Munné. En el montaje no aparecían más que las protagonistas y sólo las voces de los personajes masculinos.

En 2006 vio la luz la traducción al español de uno de los estudios biográficos más notables sobre Chéjov, *Antón Chéjov*, de Natalia Ginzburg (Barcelona: Acantilado).

El nombre de Chéjov estuvo presente en el festival Temporada Alta en 2006 también: los espectadores catalanes pudieron ver en Girona *La gavina* interpretada por la compañía húngara Teatr Krétakör con el director Árpád Schilling, con la dirección escénica de Pep Tosar, así como el montaje *La gaviota* del brasileño Enrique Díaz en el Teatre Grec de 2007 que fue, según el crítico Joan-Anton Benach, «uno de los ejercicios dramáticos más interesantes de este Grec 2007» (*La Vanguardia*, 27/07/2007).

En 2007/08 destacó el espectáculo *Tío Vania* del director valenciano Carles Alfaro, basado en la traducción del dramaturgo y guionista Rodolf Sirera. Alfaro, quien iba a volver a la misma obra ocho años más tarde, presentándola en Barcelona, trasladaba la finca rusa a una plantación africana, con actores de sirvientes locales y diálogos en suajili.



En 2007 se estrenó otra versión de *L'oncle Vània*, ahora por la compañía La Perla 29. Aunque en el libro publicado por la Biblioteca de Cataluña el mismo año el texto se presenta como «traducció de Feliu Formosa amb la col·laboració de Nina Avrova», no se trataba de una nueva traducción, sino de una combinación, posiblemente hecha por la misma compañía teatral, de la traducción de Feliu Formosa, de 1979 (publicada en 1983), y la versión revisada de Nina Avrova y Joan Casas.

En el artículo «Anton Txèkhov», publicado en la revista digital de literatura y traducción *Visat* en 2009, Xènia Dyakonova y José Mateo trazan una imagen bastante completa de Chéjov, su biografía, obra y presencia en Cataluña. Presenta un interés particular el fragmento «Txèkhov a Catalunya», que no sólo recapitula las traducciones al catalán y los montajes locales de las piezas chejovianas, sino también analiza la innovación de dichas piezas y su impacto cultural en el público catalán:

Les seves obres dramàtiques que, amb les posades en escena del Teatre d'Art, van tenir un cert ressò, van ser titllades d'antiteatral per la manca d'una acció vigorosa en escena. Certament, trencava amb el melodrama tradicional d'aleshores i obria camí cap als canvis en la concepció teatral que han tingut lloc durant el segle vint, incloent-hi el teatre de l'absurd o de la paradoxa.

Entre los espectáculos de los directores extranjeros sobresale la peculiaridad y la amplia repercusión de las versiones del dramaturgo y director argentino Daniel Veronese, galardonado con numerosos premios. Así, en el drama *Un hombre que se ahoga*, las «hermanas» chejovianas, como ya se ha comentado, son tres hombres del siglo XXI, pero esto no atenúa la intensidad de los temas abordados en la obra. Veronese regresa a Cataluña en 2007 con su pieza *Espía a una mujer que se mata* (un «Дядя Ваня» peculiar) y en 2012, con el espectáculo *Los hijos se han dormido* (una versión original de «Чайка»). Otra adaptación de *La gaviña* fue representada en 2010 por David Selvas. Basándose en la adaptación de Martin Crimp que traslada los acontecimientos a los años cuarenta, Selvas actualizaba la obra de Chejov para acercarla al siglo XXI. Estrenada en el Teatre Fortuny de Reus, la producción siguió la temporada en los marcos del Festival Grec.

La figura del autor ruso gozaba de interés en otros teatros del dominio lingüístico catalán también, un ejemplo de lo cual fue *Però com cony s'escriu Txèkhov?*, del director Joan

Carles Bellviure en el Teatre Principal de Palma. «La obra —la cuarta producción de temporada del Principal palmesano— se adelanta como un ejercicio de metateatro, protagonizado por una ficcionada compañía que prepara primero, para ejecutar después, “las obras menores” del homenajeado; sus “vodeviles franceses”, como *L’ós* o *El prometatge*» (*Diario de Mallorca*, 21/05/2009).

Cabe mencionar que en los años 2000 se evidencia la diferencia entre las reseñas del siglo pasado y el presente: las opiniones negativas, si hay, se refieren exclusivamente al trabajo de los actores o el director. Este sería el caso de una interpretación nueva de *L’hort dels cirerers* en 2010. La versión anterior de esta pieza la había llevado a cabo en Cataluña el fundador del Teatre Lliure, filólogo y director teatral Lluís Pasqual. El montaje de este tenía un valor simbólico pues fue el último espectáculo en el edificio histórico del Teatro en Gracia, antes de su mudanza a Montjuïc. Pasqual llevó la contra a la interpretación melancólica de los dramas de Chéjov, la herencia de los aristócratas rusos de París «que proyectaban su nostalgia sobre un autor que no tenía nada de nostálgico» (*El País*, 16/02/2000). El director instó a recordar que Chéjov llamaba su obra una comedia. «Se trata de una última obra, igual que *La tempestad*, *La flauta mágica*, o el *Falstaff* de Verdi —escribe Pasqual—. Cuando grandes autores como Shakespeare, Mozart o Chéjov, poetas, llegan a ese alto momento final, hay una inteligencia, un sentido del humor, una sonrisa tierna, una serenidad que lo llenan todo» (*ibid.*). Tomando en cuenta las reseñas, el director acertó con su planteamiento del teatro de Chéjov. Gonzalo Pérez de Olaguer alaba «la dignidad» del espectáculo y la interpretación de los actores (*El Periódico*, 20/02/2000). El trabajo de los actores fue valorado también por Joan-Anton Benach (*La Vanguardia*, 20/02/2000) y Marcos Ordóñez (*Avui*, 28/02/2000). No fueron igual de unánimes las reseñas para *L’hort dels cirerers* de Julio Manrique. Diez años después el director y actor Julio Manrique, famoso por sus papeles de Don Juan de Molière y Timón de Atenas, emprendió el montaje de *L’hort dels cirerers* como su primera obra en funciones de director en el Teatre Romea. Manrique optó por la adaptación del escritor, guionista norteamericano David Mamet, traducida del inglés por Cristina Genebat quien interpretaba el papel de Varia. Como cuenta el director en una entrevista, él quería acentuar el trabajo de los actores y enseñar a través de ellos cuál es el fracaso que dota de una «humanitat càlida» a los personajes (Jordi Bordes, *Avui*, 04/11/2010). «¿Por qué me gusta Chejov? —pregunta Manrique—. Porque habla de la vida sin mayúsculas. De cosas

pequeñas que, sumadas, dan una cosa muy grande, que es la vida» (*ibid.*). Si a algunos críticos el trabajo de Manrique les pareció convincente (Imma Fernández en *El Periódico*, Merce Pérez en *El País*, Carlos Sala en *La Razón*), otros estaban decepcionados. Sergi Doria escribió en *ABC* que el director había reducido «la comedia melancólica de *L'hort dels cirerers* a banal operación de compraventa» (18/11/2010). Iolanda Madariaga de *El Mundo* desapruaba el texto de Mamet, que le resultaba más familiar al director Manrique, experimentado con los materiales en inglés, pero que, como asegura la crítica, había dejado un «esqueleto casi mutilado» del texto de Chéjov (19/11/2010). Joan de Sagarra de *La Vanguardia* recuerda haber oído contar al destacado director y actor italiano Giorgio Strehler qué representaba para él *L'hort dels cirerers*. La casa de Lubov Andréievna, como describe Sagarra, es el teatro mismo. La tragedia estremecedora de la obra surge del conflicto entre los intereses jurídicos y morales: el valor legal de la propiedad se contrapone a su valor simbólico. «En el teatro Romea —escribe el crítico— la comedia de Chéjov se torna una farsa, sin tiempo ni sentido; no hay gota de emoción» (*La Vanguardia*, 28/11/2010).

Una edición importante para la bibliografía sobre Chéjov fue el volumen *Sobre el teatro: artículos y cartas* (selección de Jutta Hercher y Peter Urban, traducción de Raquel Marqués, Barcelona: Libros del Silencio, 2011), que cuenta con un prólogo detallado de Lluís Pasqual. El mismo año la editorial barcelonesa Alba Clásica publicó *Chéjov en vida* («Чехов в жизни»), de Ígor Sujij, en traducción de Frederic Guerrero-Solé y Oksana Gollyak, ofreciendo una recopilación de cartas y opiniones del escritor sobre el teatro, así como una novedosa biografía que componen el retrato de Chéjov como «una persona encantadora, discreta, sincera y honrada, un artista libre y poco convencional» (Jesús García Gabaldón, *El País*, 14/05/2011).

Otra traducción de *Les tres germanes* directa del ruso la llevó a cabo Miquel Cabal Guarro, autor de una nueva traducción de *Apunts del subsòl* («Записки из подполья»), de Dostoievski, así como de las obras de Dovlátov, Lérmontov, Turguénev y Tolstói. La versión de Cabal se estrenó en 2011 en el Teatre Lliure bajo la dirección de Carlota Subirós quien ya había tenido la experiencia de dirigir *Nits blanques* («Белые ночи»), de Dostoievski, y *Els estiuejants* («Дачники»), de Gorki, en la escena del mismo teatro. Si César López Rosell deja una reseña positiva del espectáculo, la reportera de *El País*

Begoña Barrena se queja de la falta de una distinción bien visible entre las hermanas y la cuñada. Mientras, Justo Barranco de *La Vanguardia* se pregunta: «¿Por qué nos sigue gustando tanto Chéjov?» (*La Vanguardia*, 09/03/2011). Su posible respuesta es la preocupación del autor ruso por la capacidad de asumir el propio fracaso de las expectativas, deseos y ambiciones. Chéjov enseña «cómo se enfrenta cada uno a sus límites, a que los sueños sólo queden en sueños» (*ibid.*).

El mismo año *Gúsev* («Гусев»), un cuento poco conocido de Chéjov, adaptado y dirigido por Jaime Villanueva, se estrenó en el festival Octubre Teatral en el espacio escénico Brossa, mientras Lev Dodin debutó con la reconocida versión de «Дядя Ваня» del Mały Drama Teatr de San Petersburgo en el Temporada Alta. Pau Carrió adaptó y dirigió en el Teatre Lliure de Gracia *Cartes. Anton Txèkhov i Olga Knipper*, con David Selvas y Anna Lizaran. En la Sala Muntaner el director Manuel Dueso presentó *Txèkhov in love*, partiendo de tres obras cortas, «О вреде табака» [*Sobre els danys del tabac*], «Предложение» [*El prometatge*] y «Медведь» [*L'ós*], representadas muchas veces, pero quizás eclipsadas por la dramaturgia más conocida del autor. El montaje en catalán, que había fijado su atención en las obras llamadas «menores», tuvo una recepción altamente positiva.

La temporada 2011-2012 ofreció dos interpretaciones de *Les tres germanes*. El director inglés Declan Donnellan llevó su espectáculo *Les tres germanes* al Temporada Alta. Raimon Molins estrenó en su Sala Atrium *Les tres germanes (Deconstructing Txèkhov)*, una variación de la obra que José Sanchis Sinisterra escribió a petición de la propia compañía. Joan-Anton Benach (06/02/2012) destacaba la cantidad de relojes usados en la escenificación y se lamentaba de que, aunque el programa del espectáculo anunciara que era una operación de deconstruir a Chéjov, fue, en realidad, un resumen, «una síntesis argumental representada por las protagonistas, con todo lo que eso tiene de artificio».

Las pequeñas comedias, *Els danys del tabac* y otra obra temprana de Chéjov, *Les ostres* («Устрицы»), fueron representadas otra vez en el monólogo de Xavier Grasset en La Villaroel en 2013. La popular compañía del Teatro Vakhtangov de Moscú debutó en el Palau de Congressos de Catalunya con «Дядя Ваня», un montaje galardonado con el Premio Internacional Stanislavsky del 2010, dirigido por el lituano Rimas Tuminas y con traducción simultánea al catalán mediante auriculares en lugar del habitual sistema de

subtitulado. El mismo año en Can Alcover de Palma se organizó el ciclo «Jardí desolat», un proyecto cooperativo de cuatro equipos teatrales de las Islas Baleares basado en obras de Antón Chéjov, materializadas en cuatro montajes (*Ivànov, ja no hi ha mosques; L'espera del Valhala; Vània; Una gavina*), en espacios alternativos. Si los primeros tres montajes habían sido llevados al escenario por Sergi Baos, Albert Mèlich y Josep R. Cerdà, respectivamente, *La gavina* fue una creación colectiva sin un solo director, con margen para la improvisación. Otra versión actualizada de *La gavina* fue representada en el Temporada Alta de 2014 por el director lituano Oskaras Koršunovas, antes de sus giras en el Teatro Valle-Inclán de Madrid.

Entre los espectáculos más memorables de 2014 destacan *Vània*, una versión impresionante de la compañía Les Antonietes, dirigida por Oriol Tarrasón, y *Las tres hermanas, versió androide*, una adaptación del gran renovador del teatro japonés contemporáneo Oriza Hirata en el Mercat de les Flors dentro del marco del Festival Grec, que sorprendió al público con dos actores robots interpretando a Irina y a Firs.

En 2015 el director ruso Boris Rotenstein montó su versión de *La Gavina* en el Teatre Akadèmia, junto con un reparto catalán. En la entrevista con Aída Pallarès el director cuenta que Chéjov podría parecer aburrido a algunos porque «Els seus personatges parlen però el que diuen no importa, importa el que ells volen dir, el que roman sota les paraules» (Pallarès, 06/05/2015). En la reseña sobre la versión de Rotenstein, el reportero de *La Vanguardia* R. Oliver escribe (08/05/2015): «Evidentment, ningú pot disputar a Shakespeare la seva primacia com l'autor més representat als escenaris de tot el món. Però, sabeu qui és segon en el rànquing? Doncs, com ja deveu sospitar, atesos els molts cops que el seu nom apareix en aquesta mateixa secció, l'honor correspon a Anton Txékhov».

Un gran evento de la temporada fue la presencia de Michael Pennington con el monólogo *Txèkhov* en el festival Temporada Alta en Girona. En 2016 el festival invitó a otra gran figura de la interpretación moderna de Chéjov, Thomas Ostermeier, con su versión actualizada de *La mouette*. Según César López Rosell,

El alemán Thomas Ostermeier, director residente de la Schaubühne de Berlín y uno de los referentes del teatro europeo, tampoco ha podido resistirse a la

tentación de ofrecer una renovada mirada a «La gavina» («La mouette»). Y su rompedora versión de la obra, presentada por primera vez en España en el Municipal de Gerona dentro de Temporada Alta, sacudió al teatro con su estimulante modernidad (*El Periódico*, 27/10/2016).

La observación de las carteleras teatrales de Barcelona y otras ciudades de Cataluña durante las últimas dos décadas permite decir con certeza que las obras de A. Chéjov se han convertido en un elemento constante del repertorio de los teatros catalanes. En la reseña de uno de los últimos montajes de una obra de Chéjov en Barcelona, *Ivànov* (2017), el crítico Carlos Sorribes escribe: «Constantes son las miradas contemporáneas a Anton Chéjov, como ocurre con Shakespeare, por parte de los directores escénicos de primera línea» (*El Periódico*, 06/05/2017). Cabe mencionar que, a diferencia de las obras de Shakespeare, los dramas de Chéjov empezaron a ocupar un lugar estable en los repertorios catalanes precisamente a partir de las últimas décadas del siglo pasado, sin perder esa tendencia en el presente. Los protagonistas de Chéjov siguen hablando catalán. El 19 de mayo de 2016 el actor y director Pep Tosar quien ya había versionado un *Ivànov* de Chéjov en 2008 (*Molts records per a Ivànov*) presentó en el TNC su drama *Qui bones obres farà*, inspirado por «Чайка», «Вишнёвый сад» y Chéjov mismo. El escritor ruso, que aparecía entre los personajes, hablaba con el público para contar algunos hechos biográficos que habían servido de material para dichas dos obras, después observaba a los actores ensayar *La gavina*. En el programa de mano el director escribía sobre los centenares de representaciones que le hacían descubrir nuevas profundidades o rasgos delicados que no había captado en la primera lectura: «Txèkhov és inesgotable, perquè malgrat el quotidià que diuen que hi pinta, parla sempre —leitmotiv fonamental— no del casual o particular, sinó de l’Humà, així en majúscula». En el espectáculo de casi tres horas de duración el director expresaba la oposició entre el arte y el teatro comercial contemporáneo, llamando su obra al mismo tiempo «una elegia que és com una cerimònia funerària d’un teatre irrecuperable però que jo encara disfruto, el teatre de la paraula, de la poesia, el que no pensa en condicionaments econòmics, que només es feia per arribar a l’espectador a través de les emocions, sense trampes» (Serra, 18/05/2016). No obstante, el interés innegable hacia los dramas de Chéjov quizás permite rechazar la inquietud sobre la desaparición del teatro artístico.

Uno de los éxitos de las últimas temporadas fue el espectáculo *Vània* del teatro valenciano Moma (director: el fundador del teatro Carles Alfaro, galardonado tres veces con el premio de la Generalitat de Valencia como el mejor director, famoso sobre todo por sus montajes de Harold Pinter; traductor: dramaturgo y guionista Rodolf Sirera, galardonado con el Premio Nacional de Teatro de Cataluña). En marzo de 2017, cuando el teatro iba a presentar el espectáculo en el TNC, las entradas para todas las funciones se habían agotado meses antes del estreno. El mismo año el distinguido director Àlex Rigola presentó en el Teatre Lliure su versión de *Ivànov*, producción que iba a iniciar una serie de adaptaciones chejovianas, entre ellas, un *Vania* conmovedor que se detallará en los capítulos siguientes. Dos años más tarde, en 2019, Carles Alfaro estrenó en el Teatre Goya el espectáculo *L'últim acte* alrededor de la figura del primer y cómico Chéjov (texto de Enric Benavent). El montaje arrancaba con un actor de muchos años (interpretado por Francesc Orella) que, en la noche de su gran homenaje, se quedaba dormido en su camerino, olvidado por todo el mundo. Àlex Rigola volvió a dirigir su mirada hacia Chéjov también y rehizo en 2020 *La gavina*, que no pudo estrenar en marzo por la pandemia de Covid-19. En esta puesta en escena, como en la aproximación de otros directores modernos españoles, destaca la tendencia a alejarse de las interpretaciones tradicionales y revelar la actualidad en los dramas del autor ruso, subrayando la interpretación artística<sup>79</sup>.

En total, el cálculo de los montajes en diferentes teatros catalanes desde 2000 hasta la fecha (sin contar los espectáculos estudiantiles de graduación que, sin embargo, abundan, como testimonian numerosas grabaciones en el archivo del Instituto del Teatro de Barcelona) revela la existencia de veintiocho versiones tan solo de las cuatro obras teatrales más célebres de Chéjov.

La revista cultural *El funàmbul* N 9 de otoño de 2017 estaba dedicada a Chéjov. El número monográfico de ochenta y cuatro páginas juntaba una nota biográfica y cronológica sobre Chéjov, estudios sobre él, como el ensayo «Txékhov» de Sophie Laffitte, traducciones de

---

<sup>79</sup> Otra vez, quedan fuera de los marcos del presente estudio las obras dedicadas a Chéjov o inspiradas en él, entre otros: *Chéjov, el médico escritor*, de Enrique Salgado (Barcelona: Ediciones Marte, 1968); *Me estás pisando el Chéjov: 13 relatos sobre librerías* (Sergio Barce y al., Barcelona: Editorial Espai Literari, 2016); *Aprende de los maestros: método para experimentar con Chéjov y otros 49 genios de la literatura*, de Silvia Adela Kohan (Barcelona: Alba Editorial, 2021).

sus cartas, fragmentos de Gorki, Stanislavski y Nabókov y otras reflexiones sobre Chéjov. Como mencionaba Ricard San Vicente, «Seguí com sigui, més de cent anys després de la seva mort, l'obra de Txékhov ens parla talment l'hagués escrita avui. Per això sempre és convenient retornar-hi. És el que pretenem amb aquest monogràfic» (p. 11).

#### 1.4. Conclusiones de la Primera parte

En nuestra opinión, la evolución de la recepción de los últimos espectáculos se debe no sólo al hecho de la traducción directa de las piezas del ruso y, por lo tanto, su mayor fidelidad al original, sino también al nuevo horizonte de expectativas. Si las expectativas de los lectores y espectadores del siglo XX se basaban en su curiosidad por una cultura ajena y casi exótica, los espectadores, críticos y directores de nuestro tiempo que ya conocen la literatura rusa perciben las obras de Chéjov desde un punto de vista diferente: lo que más destacan es la formación de un personaje nuevo, el enfoque chejoviano hacia el papel de lo humano en la vida. La literatura rusa y, en particular, la dramaturgia de Chéjov, según creemos, atraen a los críticos y espectadores occidentales por su humanismo en un período de renacimiento espiritual. El profesor Antonio Benítez Burraco llama a Chéjov en su estudio *Tres ensayos sobre literatura rusa. Pushkin, Gógol y Chéjov* innovador del teatro del siglo XX en toda Europa justamente por la aparición de una nueva estética y un nuevo personaje (Benítez Burraco: 2006). En la colección de artículos *The Cambridge Companion to Chekhov*, publicada por la Universidad de Cambridge bajo la edición de Vera Gottlieb y Paul Allain en 2000, la filóloga e investigadora de la casa-museo de Chéjov Emma Polótskaia (Эмма Полоцкая) dice: «In spite of all the human weaknesses and vices that he saw so clearly and exposed so ruthlessly, Chekhov had faith in individuals» (2000: 26). No en vano comenta Lluís Pasqual: «Si Shakespeare nos cuenta de qué materia está hecho el ser humano, Chéjov nos describe (...) cómo se comporta esa materia» (Chéjov, 2011: 9). Se puede concluir que el nuevo psicologismo y la falta de teatralidad, usados por Chéjov, alteraban por su innovación la escena del siglo XX y se necesitaba tiempo para su adaptación al horizonte de expectativas del público. Los dramas de Chéjov carecen de fingimiento, enseñan la vida aparte de la retórica teatral: es lo que atrae a los directores de teatro de todo el mundo.



El siguiente factor importante para el cambio del horizonte de expectativas es la evolución de las interpretaciones teatrales que conservaban las peculiaridades de la dramaturgia de Chéjov: la ambigüedad natural de los personajes, un contacto mayor emocional, aunque sin sentimentalismo, entre los actores y el público. Curiosamente, la misma evolución es observable en la recepción del primer montaje de Chéjov en vida del autor: es enorme el contraste entre el primer fracaso de «Чайка» en San Petersburgo y su triunfo clamoroso posterior. En la carta de 17/12/1898 la escritora T. L. Schépkina-Kupernik (Т. Л. Щепкина-Куперник) cuenta a Chéjov sus impresiones de la función en Moscú: «Hay que añadir que algo asombroso pasaba en el escenario: no era una obra de teatro, era la vida misma», y continúa: «Hablando de *La gaviota*, tal como se representó hoy, no se puede decir nada de los directores ni de los actores: parecía que el director era la vida misma, que los actores eran Trigorin, Arkádina y los demás, que realmente existían»<sup>80</sup> (Chéjov, 1984: 87). La misma idea compartía el abogado Anatoli Koni (Анатолий Кони) en su carta del 7/11/1896 a Chéjov:

*La gaviota* es una obra que destaca por su trama, la novedad de sus ideas, la observación perspicaz de las situaciones cotidianas. Es la vida misma en el escenario, con sus uniones trágicas, disparates elocuentes y sufrimientos en silencio —el día a día, accesible para todo el mundo sin ser entendido por casi nadie, con su interna ironía cruel—, la vida tan accesible y cercana a nosotros que uno llega a olvidarse de que está en el teatro y se siente capaz de tomar parte en la conversación que se desenvuelve ante sus ojos<sup>81</sup> (*ibid.*, 437-438).

Son unos valiosos testimonios las cartas de Nemiróvich-Dánchenko de 24/08/1898, donde cuenta el proceso de preparación, las lecturas de dicha función de «Чайка», y las de 18-21/12/1898, donde habla del triunfo embriagante del montaje: «Los artistas están enamorados de la pieza: con cada ensayo descubrían en ella un nuevo tesoro artístico. Al

---

<sup>80</sup> «Говоря о “Чайке”, как она была сегодня поставлена, нельзя говорить ни о режиссерах, ни об актерах; казалось, что режиссер — сама жизнь; актеры — действительно существующие Тригорин, Аркадина и т. д.»

<sup>81</sup> «“Чайка” — произведение, выходящее из ряда по своему замыслу, по новизне мыслей, по вдумчивой наблюдательности над житейскими положениями. Это сама жизнь на сцене, с ее трагическими союзами, красноречивым бездумьем и молчаливыми страданиями,— жизнь обыденная, всем доступная и почти никем не понимаемая в ее внутренней жестокой иронии, -- жизнь до того доступная и близкая нам, что подчас забываешь, что сидишь в театре, и способен сам принять участие в происходящей пред тобою беседе.»

mismo tiempo, nos preocupaba que el público fuera demasiado poco leído, poco formado, corrompido por efectos escénicos de mal gusto, que no estuviera preparado para la sencillez artística elevada que le permitiría valorar la belleza de *La gaviota*»<sup>82</sup> (*ibid.*, 165).

El nuevo horizonte de expectativas, por un lado, está condicionado por el hecho de la traducción directa de las piezas del ruso y su mayor fidelidad al original, por otro lado, la nueva lectura de parte de traductores, directores de teatro y actores, su nueva aproximación a la filosofía y la manera de interpretación de Chéjov. El director alemán Bednarz compara el texto de Chéjov con una partitura para el escenario donde el espectáculo nace del diálogo: todo lo escénico ya está previsto en lo pronunciado (citado en Adam, 2008). En el artículo *Nuestra hora de Chéjov* (Gil de Biedma, 2017 [1979]: 368-369) escribe Jaime Gil de Biedma:

Hay en él [Chéjov] algo más que magnífico realismo, que escrupuloso naturalismo escénico: una capacidad para la expresión de la verdad esencial de las situaciones humanas que sólo en la ópera y en la poesía lírica suele encontrarse con intensidad comparable; y de poeta es su maravilloso sentido de la modulación de las actitudes verbales de los personajes.

Uno de los aspectos que llama la atención del público y los directores contemporáneos, que les hace buscar nuevas maneras de aproximación, es el interés profundo de Chéjov por la personalidad humana: no por el aspecto social, sino por la vida interior de los personajes, su psicologismo, así como la imparcialidad hacia los seres humanos que se cruzan con él. Es curioso recordar que esta imparcialidad se consideraba frialdad o pesimismo en la primera fase de la recepción. En una carta al editor A. Suvorin de 01/04/1890, Chéjov escribe:

Usted me riñe por la objetividad, llamándola indiferencia por el bien y por el mal, falta de ideales y de ideas, etc. Ud. quiere que yo, al representar a cuatrerros, diga: el robo de caballos está mal. Pero si esto ya se sabe sin mí desde hace mucho tiempo. Que los juzgue un jurado; mi asunto es sólo enseñar cómo son. (...)

---

<sup>82</sup> «Артисты влюблены в пьесу, с каждой репетицией открывали в ней все новые и новые художественные перлы. Вместе с тем трепетали за то, что публика слишком мало литературна, мало развита, испорчена дешевыми сценическими эффектами, не подготовлена к высшей художественной простоте, чтоб оценить красоты “Чайки”.»

Cuando yo escribo, me fío completamente del lector, suponiendo que agregaré él mismo los elementos subjetivos que faltan en el cuento<sup>83</sup> (Chéjov, 1975: 54).

En este contexto los autores rusos y particularmente Chéjov atraen con sus protagonistas **humanos**: sus dramas «ahondan en el interior de los personajes, símbolos de un nuevo teatro humano» (Antonio Benítez Burraco, 2006).

La siguiente peculiaridad importante de los montajes contemporáneos, como hemos destacado, es una mayor interacción de los actores con el público. Senelick enfatiza que la carrera de Chéjov como dramaturgo coincide con el auge de la figura del director como motor principal del teatro moderno, y la integralidad de sus últimas obras de teatro deriva en parte de su conocimiento de lo que era capaz un teatro de director (Senelick, 1997: 13). Los directores actuales de Chéjov destacan el papel del contacto con el espectador: entre los ejemplos más ilustrativos cabe mencionar los últimos montajes de Àlex Rigola (*Ivánov* en 2017; *Vania* en 2017-2018).

La lengua es un código de comunicación: el mensaje que llega a través de dos códigos diferentes no puede ser absolutamente igual. Sin embargo, la comunicación tiene lugar, aunque el emisor y el receptor literarios se encuentren en dos ambientes históricos y sociales completamente distintos y hablen diferentes lenguas. El mensaje literario nos llega a través de los siglos y sigue emocionándonos. El Chéjov que se consideraba fuera de las reglas dramáticas ha cedido el lugar al Chéjov cuyos descubrimientos dramáticos han obtenido un reconocimiento mundial.

---

<sup>83</sup> «Вы браните меня за объективность, называя ее равнодушием к добру и злу, отсутствием идеалов и идей и проч. Вы хотите, чтобы я, изображая конокрадов, говорил бы: кража лошадей есть зло. Но ведь это и без меня давно уже известно. Пусть судят их присяжные заседатели, а мое дело показать только, какие они есть. (...) Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам.»



## PARTE 2

### «ДЯДЯ ВАНЯ» Y SUS TRADUCCIONES EN CATALUÑA

#### CAPÍTULO 2.1. INTRODUCCIÓN A «ДЯДЯ ВАНЯ»

##### 2.1.1. El fenómeno de «Дядя Ваня»

*Yo acariciaba la ilusión atrevida de resumir todo lo que había sido escrito hasta entonces sobre la gente que se lamentaba y aburría, y poner fin con mi Ivánov a estas escrituras.*<sup>84</sup>

Antón Chéjov

En marzo de 2022 el Premio Óscar a la mejor película extranjera de 2021 fue otorgado a la escenificación del relato de Haruki Murakami *Drive my car*, cuyos protagonistas ensayan —y estrenan— una adaptación de «Дядя Ваня», que les hace ver su vida bajo otra luz. El drama de Chéjov sobre las escenas de la vida rural goza de una fama internacional elevada, cuenta con numerosas traducciones a diferentes idiomas del mundo, tratándose muchas veces de distintas versiones en el mismo idioma. Como hemos observado, fue la primera obra de teatro de Chéjov que llegó al público barcelonés; hoy en día, es la obra que ha tenido el mayor número de interpretaciones en Cataluña a lo largo del siglo XXI.

El drama data de la segunda mitad de la actividad literaria de Chéjov, cuya duración abarca tan sólo dos décadas de una creación fecunda e intensa. Las piezas teatrales, que más tarde iban a marcar un hito en la historia del teatro ruso y universal, no forman una parte numerosa de esta creación. El escritor ruso empezó su camino creativo como autor de relatos cortos y humorísticos publicados en varias revistas y periódicos de San Petersburgo y Moscú (*Strekozá, Oskolki, Budílnik, Zrítel*) desde 1880, a veces bajo su propia firma, a veces bajo el seudónimo de Antosha Chejonte, otras veces sin firma.

---

<sup>84</sup> «Я лелеял дерзкую мечту суммировать всё то, что доселе писалось о ноющих и тоскующих людях, и своим “Ивановым” положить предел этим писаньям.»

Aunque los relatos y novelas cortas de los primeros años, que constituyen cinco tomos de su colección completa, tuvieron éxito y le trajeron una gran fama de narrador, ya en los años universitarios Chéjov se dedicaba a la dramaturgia también. Todavía en 1878 escribió un drama que no llegó a publicarse durante su vida y hoy en día es conocido bajo el título de «Платонов» [*Platónov*] o «Безотцовщина» [*Sense pare. Sin padre*]. Le siguieron las dramatizaciones de sus cuentos anteriores «На большой дороге» [*Ran del camí. En el camino real*] en 1885; «Лебединая песня (Калхас)» [*El cant del cigne. El canto del cisne*] en 1887; la primera obra dramática independiente publicada, «Иванов» [*Ivánov*] en 1887; las comedias de un acto «Медведь» [*L'ós. El oso*], «Предложение» [*El prometatge. Petición de mano*] en 1888; otros dramas de un acto; vodeviles.

En 1889 fue escrita su primera comedia de múltiples actos, «Леший» [*El bruixot dels boscos. El duende*] donde aparecen los prototipos de los personajes que luego iban a formar el reparto de «Дядя Ваня», aunque, como recuerda Vladímir Nemiróvich-Dánchenko en su libro «Из прошлого» [*Del pasado*], «A Chéjov no le gustaba que dijeran que [*Tío Vania*] era *El duende* rehecho. Una vez declaró rotundamente que *Tío Vania* era una obra completamente independiente»<sup>85</sup> (1936: 48). Según el resumen de la historia de la recepción de «Леший» que aparece en la Colección completa de obras y cartas de Chéjov en 30 volúmenes («Полное собрание сочинений и писем в 30 томах», 1974-1983)<sup>86</sup>, el estreno de la obra en 1889 en Moscú por la compañía de la Unión de artistas dramáticos en el teatro de Abráмова encontró una recepción fría: hombres de letras como A. P. Lenski (А. П. Ленский), Vl. I. Nemiróvich-Dánchenko, A. S. Suvorin y otros destacaban su dificultad de ser escenificada («несценичность»). Las reseñas ridiculizaban la intención de «llevar al escenario la vida cotidiana» («перенести на сцену будничную жизнь»), I. Ivánov en *Artist*, 1890, T. 6, febrero, pp. 124-125). Sin embargo, como observa A. Chudakov (1971: 61), 1888 fue precisamente el año que dio inicio a las búsquedas de Chéjov de nuevas formas y una visión artística diferente. Es cuando empieza a idear una novela, crea «Степь» [*La estepa*], una novela corta que, en palabras

---

<sup>85</sup> «Чехов не любил, чтобы говорили, что это переделка того же “Лешего”. Где-то он категорически заявил, что “Дядя Ваня” — пьеса совершенно самостоятельная”.»

<sup>86</sup> De aquí en adelante según esta colección se citan todas las obras de Chéjov en ruso. Las citas de los volúmenes de la obra se acompañarán por la letra C. [la sigla de «Сочинения» — Obras], seguida del número romano del tomo correspondiente. Asimismo, las citas de las cartas se marcarán con la sigla П. [«Письма» — Cartas] y el número romano del volumen.

de Michael Finke (1985), es una especie de diccionario de la poética de Chéjov. El principio de la objetividad, la inclusión de los detalles del entorno y la vida cotidiana cuyo propósito y significado era difícil de descifrar a primera vista eran el fruto de esta búsqueda. «Леший», por lo tanto, ya reflejaba una elección bien meditada de esa nueva poética basada en la objetividad, monólogos autoanalíticos, diálogos interrumpidos, pausas sistemáticas, reminiscencias literarias. Esta obra, cuyas bifurcaciones argumentales encontraron nuevos desarrollos y desenlaces en «Дядя Ваня», no fue publicada durante la vida de Chéjov. Contestando a la solicitud de Aleksandr Urúsov (Александр Урусов) de publicar la obra en la revista teatral *Panteón*, le dice en su carta de 16/10/1899: «Odio esa obra de teatro e intento olvidarla. No sé si es culpa suya o la de las circunstancias en las que fue escrita y llevada al escenario, pero para mí sería un auténtico golpe si unas fuerzas la extrajeran de su escondite»<sup>87</sup> (П. VIII: 285).

Una acogida fría esperaba también a la siguiente obra de teatro mayor que Chéjov iba a llevar al escenario, «Чайка» (1895). Su estreno el 17 de octubre de 1896 en el Teatro Aleksandriski de San Petersburgo fue un fracaso que casi incitó al escritor a dejar de escribir para el teatro (Suvorin, 1923: 125): «El público estaba poco atento, no escuchaba, hablaba, se aburría»<sup>88</sup>. Sólo dos años más tarde el segundo estreno de la obra por parte del Teatro de Arte en Moscú marcó el inicio del reconocimiento global de la dramaturgia de Chéjov. Con estos años coincide su trabajo en «Дядя Ваня», aunque el año preciso de su creación no se conoce. Las cartas del escritor proporcionan bastante información sobre la historia de la producción de la mayor parte de sus obras teatrales, las fechas y las fases de trabajo en ellas, excepto en el caso de «Дядя Ваня». Se sabe que fue publicada en la colección de obras de teatro que salió en 1897, antes ni se menciona ni fue llevada al escenario, a diferencia de las demás obras de teatro que habían sido presentadas antes de ser publicadas. Unos años antes Chéjov le escribía a Alekséi Pleshéiev (Алексей Плещеев) que no la consideraba una pieza lista para ser publicada sin antes corregirla en los ensayos<sup>89</sup>. Nina Guitóvich (Нина Гитович) se basa en una carta destinada a Serguéi

---

<sup>87</sup> «Эту пьесу я ненавижу и стараюсь забыть о ней. Сама ли она виновата или те обстоятельства, при которых она писалась и шла на сцене, — не знаю, но только для меня было бы истинным ударом, если бы какие-нибудь силы извлекли ее из-под спуда и заставили жить.»

<sup>88</sup> «Публика невнимательная, не слушающая, разговаривающая, скучающая.»

<sup>89</sup> «Я не считаю ту пьесу готовою для печати, которая еще не была исправлена на репетициях» (27/11/1889, П. III: 292).

Diáguilev (Сергей Дягилев) para afirmar que Chéjov rehizo «Леший» no más tarde que en 1890 y sólo introdujo unos cambios en la edición de 1897 (2019, I: 34)<sup>90</sup>. Anatoli Lukashevski (Анатолий Лукашевский) conjetura que Chéjov creó la obra entre los meses de octubre y noviembre de 1890, volviendo de Vladivostok a Odesa tras su viaje a Sajalín (44), mientras Olga Podólskaia (Ольга Подольская) la data en 1892, tomando en consideración la influencia notable de «Пучина» [*El abismo*], de Aleksandr Ostrovski, llevado a los escenarios de Moscú en 1892. Según Alevtina Kúzicheva (62), la obra habría sido elaborada durante los años 1892-1893, ya que varios de sus motivos (una hacienda de 30 deciatinas, la preocupación humana ante la vida insondable y otros leitmotivs) coinciden con las imágenes que aparecen en las novelas cortas y los relatos de los mismos años —«Палата № 6» [*El pavelló núm. 6. El pabellón número 6*], «Черный монах» [*El monje negre. El monje de negro*], «Жена» [*L'esposa. La esposa*], «Страх» [*La por. Miedo*], «Соседи» [*Veíns. Vecinos*], «Рассказ неизвестного человека» [*Relat d'un desconegut. El relato de un desconocido*]—, así como también se manifiestan en las cartas de Chéjov de la misma época. Así, la investigadora destaca (p. 64) la fábrica donde Chéjov —y Ástrov— atendía a los enfermos (II. V: 223), la muerte de los pacientes (II. V: 209), el sentimiento de culpa (II. IV: 262; V: 105), el topónimo Malitsy (Малицы) en su *Informe médico para 1893* («Медицинский отчет за 1893г.», С. XVI: 362).

Ala Golovachova se basa en algunas reminiscencias de «Месяц в деревне» [*Un mes en el pueblo*], de Turguénev, y *Hedda Gabler*, de Ibsen, para concluir que la obra fue acabada a finales de 1896 (94-95). Por otro lado, Zinovi Paperny cita en «Записные книжки Чехова» [*Cuadernos de Chéjov*] (1976) una entrada del diario hecha ese mismo año, en la que se menciona el encuentro con M. O. Ménshikov (М. О. Меньшиков), cuyas costumbres se pueden ver reflejadas en la descripción del profesor Serebriakov: «A pesar del tiempo seco, M. lleva chanclos, anda con el paraguas para no fallecer de una insolación, teme lavarse con el agua fría, se queja del latido lento del corazón»<sup>91</sup> (II. XII: 333). Paperny define esta época del camino creativo de Chéjov por su interés hacia el humano corriente («средний человек»), su intento de analizar hasta qué punto un

---

<sup>90</sup> Las referencias en este párrafo se citan según la colección «От “Лешего” к “Дяде Ване”» [*Desde «El duende» hasta «El tío Vania»*] (2019). Tras el año se indicará el número del volumen: I o II.

<sup>91</sup> «М. в сухую погоду ходит в калошах, носит зонтик, чтобы не погибнуть от солнечного удара, боится умываться холодной водой, жалуется на замирание сердца.»



humano está conforme con su entorno, el ambiente apático (Paperny, 1982: 67). Es cuando obtiene más protagonismo el perfil psicológico de los personajes en tiempos de decadencia, su búsqueda del sentido de la existencia. Es un tema que preocupa también a los protagonistas de «Дядя Ваня». Para Sarrazac, Vania es un tipo de protagonista de un *valor ejemplar* que pasa a través de toda la dramaturgia de Chéjov, empezando por *Platónov*, cuyo héroe epónimo, como más tarde el tío Vania, se lamentaba de cómo su vida se había echado a perder (C. XI: 85): « Les figures tchékhoviennes ont une valeur exemplaire et, tout particulièrement, la première entre elles, Platonov, qui annonce, en plus appuyé, les Ivanov, Treplev, Vania, Trofimov, etc. » (Sarrazac, 2012: 196). B. Katáiev relaciona esa ejemplaridad más con Ivánov: «El rasgo distintivo principal de *Ivánov* es la aparición de un nuevo protagonista y tipo de conflicto, la proyección de una nueva forma de género que se observa después en toda la dramaturgia tardía de Chéjov»<sup>92</sup> (1989: 261).

Se trata de un tipo de intelectual que ha perdido el estado animado de antaño a causa de los cambios históricos, la ruptura de los puntos de referencia, la devaluación de sus creencias anteriores.

Chéjov va a escribir sobre esto más de una vez: en *Una historia aburrida*, en *El relato de un desconocido*, así como en *Tío Vania*. Por ello, en *Ivánov* Chéjov reacciona ante una situación sugerida directamente por la época de los años ochenta: una desilusión masiva de las viejas aficiones y la transición igualmente precipitada hacia nuevas aficiones, el desmoronamiento de las autoridades y las doctrinas, la falta de preparación para llevar a cabo acciones prácticas según programas establecidos, etc.<sup>93</sup> (*ibid.*).

A diferencia de las obras antecedentes, sin embargo, «Дядя Ваня» trata estas cuestiones desde el punto de vista filosófico, a través del prisma de la actitud humana ante la vida. Con razón resume Alekséi Gaponénkov (Алексей Гапоненков): «La obra *Tío Vania*, en

---

<sup>92</sup> «Но главное отличие «Иванова» — в этой пьесе заявлены новый герой и тип конфликта, намечена новая жанровая форма, которая прослеживается затем во всей зрелой драматургии Чехова.»

<sup>93</sup> «Об этом Чехов будет писать не раз: и в «Скучной истории», и в «Рассказе неизвестного человека», и в «Дяде Ване». Итак, в «Иванове» Чехов откликается на ситуацию, прямо подсказанную эпохой 80-х годов: массовое разочарование в былых увлечениях и столь же поспешный переход к увлечениям новым, крах авторитетов и учений, неподготовленность к практическим действиям по принятым программам и т. д.»

ese sentido, es la quintaesencia, “el acmé” de la filosofía de vida de Chéjov, ya que el diálogo filosófico allí se refiere a *la vida como un fenómeno y noúmeno*» (2019, I: 126).<sup>94</sup> La idea de la soledad del individuo se hace eco de la filosofía de Arthur Schopenhauer, cuyos libros tenía Chéjov (Sobénnikov, 2008: 168) y cuyo nombre recuerda el tío Vania en su soliloquio desesperado sobre la vida desperdiciada, exclamando que él tenía el potencial de ser un Schopenhauer, un Dostoievski (C. XIII: 102). Yuri Shatin (Юрий Шатин, 2008: 255-263) escribe sobre las coincidencias entre algunos rasgos de la lógica dramática de Chéjov y las explicaciones en *Die Welt als Wille und Vorstellung* [*El mundo como voluntad y representación*]; Loretta Visomirskis nota: «Schopenhauer’s idea that human desiring or “willing” causes suffering and pain becomes the underlying theme in Chekhov’s plays where his characters suffer indomitably in their hopeless struggle to reach fulfillment and happiness» (Visomirskis, 2013: 282).

Por otro lado, Yevguenia Máslova (Евгения Маслова) dedicó su tesis a la «cara nietzscheana» en «Дядя Ваня» y «Три сестры» («Ницшевский слой в пьесах А.П. Чехова “Дядя Ваня” и “Три сестры”», 2008), donde enseña el desarrollo de las ideas desde «Леший» [*El bruixot dels boscos. El duende*] hasta «Дядя Ваня» utilizando los motivos nietzscheanos del sueño y la embriaguez, la música, lo dionisiaco y lo apolíneo, el sufrimiento y la alegría, la creación de la vida, *el eterno retorno*. Por lo tanto, la obra no sólo representa la situación del individuo solitario con los ideales perdidos, sino también el deterioro de la vida y la esperanza como un medio de salvación, el deterioro del ambiente y la responsabilidad humana ante la naturaleza. Es famosa la réplica de Aleksandr Solzhenitsin: «Chéjov adivinó con 70 años de antelación todas las preocupaciones de los ecologistas y las expuso de forma convincente, irrefutable»<sup>95</sup> (2016: 694-695).

En su estudio «Театр Чехова и его мировое значение» [*El teatro de Chéjov y su importancia mundial*] (1988), Borís Singerman analiza detalladamente la ambigüedad perpetua de los significados en la obra de Chéjov a tenor de la ambigüedad de los fenómenos en la vida misma. Esta autenticidad tampoco caduca para los espectadores

---

<sup>94</sup> «Пьеса «Дядя Ваня» в этом плане является квинтэссенцией, «акме» философии жизни Чехова, поскольку философский диалог там ведется о жизни как феномене и ноумене.»

<sup>95</sup> «Чехов за 70 лет вперед угадал все тревоги экологов и убедительнейше, неопровержимо их изложил.»

muy posteriores a Chéjov. El siguiente párrafo de Singerman, creemos, resume de la mejor manera la esencia de la obra:

Todas las formas, todas las manifestaciones de la imperfección de la vida, que privan al humano de la posibilidad de una autorrealización armoniosa, se muestran en *Tío Vania* como algo injusto, inaceptable y antinatural. Al mismo tiempo, el humano no está absuelto de la responsabilidad por su destino. Al contrario. Quien construye su propia personalidad, ayuda a los otros que están a su lado a realizarse y fortalece en ellos la esperanza de un futuro mejor<sup>96</sup> (1988: 243-244).

### 2.1.2. El lenguaje de «Дядя Ваня»

Douglas Clayton (1995: 159-168) deduce que la ausencia de esperanza se refleja en el simbolismo de los personajes, empezando por sus nombres. Abajo recurrimos, junto a su análisis «Отсутствие веры» (О психологическом строе, символике и поэтике пьесы «Дядя Ваня») [«La ausencia de fe (Sobre la estructura psicológica, el simbolismo y la poética de la obra *Tío Vania*)»], a las conclusiones de Scharénskaia (Щаренская, 2020), Sujij (1987) y Chudakov (1971) sobre el lenguaje de «Дядя Ваня».

Clayton analiza a los personajes desde el punto de vista simbólico, formando la cronología de sus vidas donde los nombres obtienen un valor informativo. Así, el apellido de Serebriakov (*серебро* [*serebró*] significa «plata» en ruso) simboliza el epigonismo, el contraste de su ciencia «de plata», de segunda, con el siglo de oro de la literatura que habría precedido a su nacimiento, y a cuyo representante K. Batiushkov quiere encontrar sin éxito en su biblioteca. El nombre de la esposa de Serebriakov, Yelena Andréievna, alude a Helena de Troya, aunque, según las observaciones de Laurence Senelick (1990: 455-467), no en su forma original, sino como la caricatura de la ópera bouffe *La belle Hélène*, de Jacques Offenbach. Finalmente, para Clayton, el nombre más importante para la comprensión de la pieza es el de un personaje que no aparece entre los *dramatis personae*, pero del que se habla mucho: la hermana difunta de Vania, Vera (*вера* [*vera*]

---

<sup>96</sup> «Все формы, все проявления неполноты жизни, отнимающие у человека возможность гармонического самоосуществления, показаны в «Дяде Ване» как нечто несправедливое, неприемлемое и противоестественное. При этом с человека не снимается ответственности за свою судьбу. Напротив. Строя свою личность, он помогает осуществиться другим, рядом стоящим, укрепляет в них надежду на лучшее будущее.»

significa «fe» en ruso). «En su vida, Vera con mayúscula es equivalente a la fe con minúscula. La crisis de Voinitski es la crisis de la pérdida de la fe/Vera»<sup>97</sup> (1995: 162). Según este punto de vista, el desenlace de la obra se interpreta como la sustitución del culto a Vera por el culto a su hija Sonia. Clayton justifica la relevancia de este personaje, además, con la cantidad de las repeticiones del lexema *вер* [*ver*] en nueve verbos, tres adjetivos y dos sustantivos clave, sin contar el nombre de Vera Petrovna. Para Clayton, Sonia en el último acto acepta el papel de protectora de la fe: a pesar de su propia desgracia, consuela al tío como lo haría su madre difunta, lo anima a tener fe.

Siguiendo el intento de descifrar el simbolismo del texto, Natalia Scharénskaia (2020) subraya, además, el significado de las metáforas. Tanto «Леший» [*El bruixot dels boscos. El duende*] como «Дядя Ваня» incluyen un conjunto similar de metáforas: la del camino, del agua, del bosque, la militar, así como metáforas teatrales, zoomorfas y otras vinculadas a la relación arriba-abajo, suavidad-dureza, vida-sueño, muerte-noche. Así, la metáfora militar es evidente en el apellido que comparten los protagonistas de las dos obras: Voinitski (*война* [*voiná*] significa «guerra» en ruso). Aunque en «Дядя Ваня», a diferencia de «Леший», no se derrama sangre, hay aún más conflictos verbales, disparos fallidos en un arrebato de ira, un robo de morfina con la intención de suicidarse. El apellido de otro personaje, Teleguin, evoca la metáfora de Pushkin del «carro de la vida» (*телега* [*telega*] — «un carro de carga»). «Teleguin siempre aparece de una manera sorprendente allí donde la gente corre el peligro de cometer un error irreparable en la vida» (Scharénskaia, 2020: 219)<sup>98</sup>.

Unánime con Clayton, Scharénskaia subraya el papel de las paronomasias, la raíz *ver* que representa la fe y su imagen invertida *rev* que aparece en palabras como *ревность* (*révnost* — celos), *револьвер* o el *ревматизм* que teme tener Serebriakov y que le priva de la posibilidad de caminar, simbolizando su falta de viabilidad, como nota la investigadora. Destaca también la carga informativa del contenido fonético: la dureza de los consonantes *t, g, d, r* al hablar de la enfermedad («*Говорят, у Тургенева от подагры сделалась*

---

<sup>97</sup> «В его жизни, Вера с прописной буквы равнозначна вере с маленькой буквы. Кризис Войницкого — это кризис потери веры/Веры.»

<sup>98</sup> «Телегин удивительным образом оказывается там, где для людей есть опасность непоправимой жизненной ошибки.»

*грудная жаба*»; «*Проклятая, отвратительная старость*»<sup>99</sup>); la aliteración de la *z* en la lista de los contratiempos que afronta el médico Ástrov (*непролазная грязь, морозы, болезни, трезвым*)<sup>100</sup>.

La obra abunda en frases hechas y tropos frecuentes. Entre las figuras sintácticas predomina la repetición, que crea la expresividad necesaria. Se repiten no sólo palabras individuales, sino también combinaciones de palabras y frases completas. La repetición puede servir para intensificar la idea, pero también para subrayar alguna característica del personaje, destacar la comicidad de la situación (el comentario de Serebriakov sobre la necesidad de realizar quehaceres), enfatizar el matiz emocional, el estado mental del personaje (la repetición de las palabras sobre las tristes rosas otoñales por parte de Sonia tras su tío Vania), añadir un toque poético, crear un ritmo especial. Esta función se consigue sobre todo a través de anáforas, como nota Clayton, en el famoso diálogo final de Sonia<sup>101</sup>:

<i>Мы</i> отдохнем!	¡ <i>Nosotros</i> descansaremos!
<i>Мы</i> услышим ангелов,	<i>Nosotros</i> oíremos a los ángeles,
<i>мы увидим</i>	<i>nosotros veremos</i>
все небо в алмазах,	todo el cielo en diamantes,
<i>мы увидим,</i>	<i>nosotros veremos</i>
как	cómo
<i>все</i> зло земное,	<i>todo</i> el mal del mundo,
<i>все</i> наши страдания	<i>todos</i> nuestros sufrimientos
потонут в милосердии...	se sumergirán en la misericordia...

En cuanto a la estructura dialogal de la obra, es sorprendente la oralidad de las réplicas. No sólo el vocabulario, sino también la prosodia de diferentes personajes es expresiva y reconocible. Sonia tiene la voz *cansada* cuando consuela a su tío al final de la obra; Teleguin habla con una voz *llorosa*; la anciana niñera Marina usa mucho el nombre de Dios o interjecciones que reflejan su creencia en los malos espíritus; Ástrov que, como señala N. Scharénskaia, siempre tiene prisa («Ástrov no parece un personaje que camine,

---

<sup>99</sup> «Dicen que a Turguénev la gota le provocó una angina de pecho»; «Vejez maldita, asquerosa» — frases de Serebriakov en el II acto.

<sup>100</sup> Palabras de Yelena Andréievna sobre Ástrov en el II acto.

<sup>101</sup> La cursiva y la traducción literal son nuestras.

sino que siempre se esté desplazando en un vehículo»<sup>102</sup>, 2020: 62), habla con muchas reticencias. Annie Brisset cita la reacción del traductor quebequense Michel Tremblay que, asombrado por el carácter literal de la traducción de Elsa Triolet, pidió a la nativa Kim Yaroshevskaya traducir «Дядя Ваня» para él *palabra por palabra* y descubrió, para su sorpresa, que el lenguaje de Chéjov es más natural que literario y el diálogo chejoviano está lleno de atenuaciones<sup>103</sup> (Venuti, 2008 [1995]: 360), y en ese espíritu realizó su propia traducción:

According to Tremblay, the two English translations of *Uncle Vanya* are more “natural, simpler and closer to us”. The literariness, or artificiality that the Québécois translator criticizes in French translations can be seen as proof that the distance between the vernacular and the literary language is no longer the same in France as it is in Quebec.

Los diálogos de Chéjov difieren de los típicos diálogos dramáticos y dejan de ser lineales. Las réplicas están llenas de silencios, apartes, pausas, cambios bruscos del tema, información sobre el mundo de los objetos que sirve para una descripción auténtica y completa de los personajes con sus gustos y manías. Como señala A. Chudakov, «En sus obras aparecen cosas que nunca se habían visto antes en el teatro: temas inusuales, exclamaciones al azar, palabrejas absurdas»<sup>104</sup> (1971: 191). Según el investigador, incluso los detalles que no agregan ningún valor explicativo a los actos de los personajes son importantes e imprescindibles, ya que refuerzan la impresión de aleatoriedad. «Un personaje de Chéjov no puede desconectarse de su propio caparazón corporal y de su entorno material ni siquiera durante una conversación cotidiana ni en un momento de discusión filosófica»<sup>105</sup> (*ibid.*, 148). Este tipo de diálogo, que antes no se consideraba escénico, muestra la casualidad como algo igual de importante que los acontecimientos principales. Como en la narrativa del autor, así también en su dramaturgia, las escenas esenciales para la trama se intercalan constantemente con episodios de poca importancia,

---

<sup>102</sup> «Астров выглядит как персонаж, который не ходит, а постоянно ездит...»

<sup>103</sup> «Chekhov’s language is more natural than literary and that Chekhovian dialogue is full of understatement.»

<sup>104</sup> «В его пьесах является то, чего в драме никогда не бывало раньше, — нехарактеристические предметы, случайные восклицания, нелепые словечки.»

<sup>105</sup> «Человек Чехова не может быть отъединен от собственной телесной оболочки и вещного окружения ни во время бытового разговора, ни в момент философского спора.»

ya que esos forman parte integral de la imagen del mundo. Esta integridad se alcanza también con la sucesión de episodios cómicos y dramáticos: «Esta es la combinación de la farsa y la tragedia a la que a los críticos de las obras chejovianas les costó tanto acostumbrarse. Esta yuxtaposición de episodios refuerza la impresión general de incidentes aleatorios de la vida, que en la realidad pueden combinarse de cualquier manera»<sup>106</sup> (*ibid.*, 201).

Por la misma razón cambian las acotaciones del autor. En la literatura anterior las didascalias tradicionales servían para aclarar, complementar las intervenciones de los personajes. Las de Chéjov muchas veces no sirven tanto para describir directamente las acciones de los personajes, como para una comprensión de la obra más profunda por parte de los intérpretes. Además de ser un recurso estilístico, se convierten en un elemento dramático que da a entender tanto la visión escenográfica y la forma de interpretación, como el contexto, las circunstancias que acompañan al argumento. Es famosa la acotación al principio de «Чайка» [*La gaviota*]: «El lago no se ve en absoluto» («Озера совсем не видно»), dirigida más al lector —o la compañía teatral productora— que al espectador. En el artículo «Чеховская ремарка: некоторые наблюдения» [*La acotación chejoviana: algunas observaciones*] Yu. Domanski (Ю. Доманский, 2014) observa que las réplicas de los personajes en su plenitud se transmiten expresamente a través del paratexto, de la esfera sonora (la música que se interpreta, los truenos). De la misma forma, los comentarios del autor son prosódicos y altamente informativos para los intérpretes de la obra: definen el ritmo de sus movimientos, sus gestos, entonaciones, su mímica, así como sus costumbres o la manera de vestir. Para N. I. Ischuk-Fadéieva, la didascalia en el teatro de Chéjov es semifuncional: «indica la discrepancia entre las palabras dichas y las no dichas; es un signo de que el significado de las palabras dichas no es igual al sentido y significado de la escena como tal»<sup>107</sup> (2001: 14).

Una de las acotaciones fundamentales en la dramaturgia de Chéjov es el recurso de pausas que provoca una abundancia de silencios. Según el cálculo de I. Sujij, «Дядя Ваня»

---

<sup>106</sup> «Это то самое сочетание фарса и трагедии, к которому так долго не могли привыкнуть критики чеховских пьес. Такое соположение эпизодов усиливает общее впечатление неотобранных жизненных случаев, которые в реальности могут встретиться в любой комбинации.»

<sup>107</sup> «...она указывает на несоответствие произнесенного и не произнесенного слова; она знак того, что значение произносимых слов не равно смыслу и значению сцены как таковой.»

cuenta con 43 (6+13+13+11) pausas: «Lo más importante en sus dramas no se pronuncia, todo lo contrario: “se calla”, se acumula y se concentra en las pausas. Es, probablemente, en el sistema de pausas donde empieza a formarse el subtexto chejoviano»<sup>108</sup> (Sujij, 1987). A veces las pausas intensifican el reconocimiento de las emociones de las que no se ha hablado; otras veces, fijan la atención en la relevancia de la frase a la que siguen o a la que anteceden.

Estos recursos del lenguaje sirven a la *desdramatización* (Sarrazac, 2012: 42): la sustitución de un conflicto central por una serie discontinua de microconflictos, tensiones y contrapesos, gracias a lo cual la obra presenta *el drama de la vida en vez del drama en la vida* (Smeliansky en Gottlieb, Allain, 2000). Todas estas innovaciones, incomprendidas y criticadas en su día, empezaron a ser apreciadas ya a principios del siglo XX, gracias al acceso del público a nuevos movimientos literarios y, sobre todo, gracias a las representaciones exitosas del Teatro de Arte de Moscú. Por otro lado, la traducción de la obra chejoviana es una tarea delicada que necesita mantener el mismo efecto en la lengua meta. Para el traductor de varias obras de teatro de Chéjov al inglés Michael Frayn, las reglas principales de una traducción teatral son la verosimilitud de cada frase como si fuera dicha por un hablante nativo y su comprensibilidad inmediata («The Stage Directions: Writing on Theatre», 2008: 202). Si un resultado satisfactorio es, según Helena Vidal, difícil de conseguir con otras traducciones del ruso al catalán a causa de su carácter mucho más ampuloso, el lenguaje de Chéjov facilita la tarea «gràcies a l'equilibri de ritme del seus períodes, a la claredat de concepte de cada un dels seus fragments sintàctics i a l'ordre compassat amb què estan disposats» (Txèkhov, *L'estepa*, Pròleg, 1991: 5-6).

---

<sup>108</sup> «Самое главное в драмах как раз не произносится, а “молчится”, накапливается и концентрируется в паузах. С системы пауз, вероятно, и начинается формирование чеховского подтекста.»



## CAPÍTULO 2.2. LAS TRADUCCIONES DE «ДЯДЯ ВАНЯ» EN CATALUÑA

*Traduir una obra és la millor manera de llegir-la....*

Josep Carner

### 2.2.1. Las traducciones analizadas

El corpus investigado para el análisis comparativo de las traducciones de «Дядя Ваня» en la escena catalana en este siglo consiste de cinco versiones usadas en diferentes montajes en los teatros de Barcelona y Girona a partir del año 2000, dos en castellano y tres en catalán, así como dos textos españoles de puestas en escena anteriores. Con excepción de este par, las demás versiones han sido utilizadas en los montajes de «Дядя Ваня» en Cataluña a lo largo del siglo XXI. Para tener una valoración desde la perspectiva del desarrollo histórico hemos optado por tomar como punto de partida la comparación con la primera traducción que introdujo esta obra de Chéjov a los espectadores catalanes: *El tío Vania* de Fernando Accame y Ricardo Lahoz de ca. 1920<sup>109</sup>. El resto constituyen dos versiones en español (*El tío Vania*, Enrique Llovet, 1979; *Tío Vania*, Andrés Trapiello, 2001) y tres en catalán, todas tituladas *L'oncle Vània* (Feliu Formosa, 1983; Nina Avrova y Joan Casas, 1999; Feliu Formosa y Nina Avrova, 2007). El corpus cuenta también con la adaptación de Daniel Veronese *Espía a una mujer que se mata*, cuyo texto, debido a su carácter de recreación, aparecerá sólo en ciertas partes de la comparación. La versión *Vània* de Rodolf Sirera no se analiza por la falta de texto publicado, considerando inconveniente comparar el texto teatral con el texto dramático. La recepción de esta versión, sin embargo, se examinará en la Tercera parte de la investigación.

---

<sup>109</sup> No cabe duda de que la obra no se había traducido antes del 1913: el año más tardío que aparece en la portada de la edición cuando la casa editorial Maucci fue galardonada con la gran medalla de oro de París. Esta mención, sin embargo, no parece indicar la fecha de la publicación, por lo tanto, hemos optado por la versión más cercana al año del estreno (1926), ca. 1920, adoptada en varias otras bibliografías (<https://www.worldcat.org>).

Para completar la comparación lingüística, estilística y funcional, hemos tomado en cuenta, además, las traducciones de August Vidal al castellano (*El tío Vania*, 1963), de Denis Roche (*L'oncle Vania*, 1922) y Arthur Adamov al francés (*L'Oncle Vania*, 1958), de Peter Urban al alemán (*Onkel Wanja*, 1970), pudiendo así comparar las versiones de la obra traducidas de una lengua intermedia con las traducciones hechas del original.

Cabe destacar que durante la comparación siempre tenemos presente la diferencia entre las traducciones (Formosa; Avrova y Casas), las versiones (Llovet; Trapiello; Formosa y Avrova) y la recreación (Veronese). En su intento de arrojar luz sobre el alcance de los términos *traducción*, *adaptación* y *versión* en el ámbito dramático, Jorge Braga Riera (2011) habla del «caos terminológico que rodea la denominación de las traducciones pensadas para la escena» (62) y explica la dificultad de una delimitación y definición clara por el carácter mismo de la traducción de los textos teatrales, sujeta, aparte de factores lingüísticos, a una serie de componentes no verbales que toman parte en la escenificación (todo el aparato paralingüístico de la entonación, la velocidad, los gestos, el timbre de voz, etc.). En el siguiente apartado resumimos las aproximaciones que hemos tenido en mente al clasificar cada tipo de texto.

### **2.2.2. Traducción para el teatro: reescritura de una reescritura**

Cuando se trata de nuevas lecturas de obras dramáticas, siempre se plantea la cuestión de su concordancia con el texto original: dentro de un análisis intercultural y diacrónico, resulta especialmente interesante evaluar hasta qué punto se conserva la estructura de la obra original, qué aspectos han considerado oportuno reducir, cambiar o añadir los traductores y adaptadores en distintas épocas. Los investigadores tanto del ámbito del teatro comparado como de la traductología han fijado su atención en el estado de la cuestión. Julio César Santoyo propone prescindir del término *traducción* en el sentido de un concepto sobresaturado de contenidos. En cambio, distingue entre las traducciones orientadas al lector (*reader-oriented*) y al espectador (*performance-oriented*), versiones, adaptaciones, adaptaciones libres, transliteraciones y otras posibilidades de trasvase interlingüístico. Para él, «La traducción dramática con miras exclusivamente escénicas (*performance-oriented*) encuentra su prototipo ideal en lo que se conoce como *versión*» (1989: 102). Por otro lado, cree que con el término *adaptación* se han disfrazado «todo

tipo de inaceptables manipulaciones, textuales y escénicas» (103), y propone llamar de esta manera únicamente las reescrituras que tienen como objetivo naturalizar para la audiencia meta la obra de teatro extranjera «para lograr el “efecto equivalente” de que habla Newmark: acomodar, adecuar y ajustar particulares a las expectativas de un yo colectivo distinto, separado del primero por un amplio *gap* socio-cultural de tiempo o espacio, o de ambos a la vez» (104). En cuanto a las reescrituras que provocan cambios mayores en la idiosincrasia del original o la *traicionan* (*ibid.*), Santoyo prefiere clasificarlas como *adaptaciones libres*.

A diferencia de este enfoque, Enrique Llovet, que firma con el término «versión» T. 2, considera la adaptación, palabra, que según dice, ya desde hace años sustituye «en el programa de cualquier espectáculo, a las palabras “traducción” o incluso “versión”», una reescritura del original que ha acometido ciertos cambios «normalmente con el propósito de hacerla inteligible —si procede de otro idioma—, representable —si procede de otro género—, aceptable —si una presión cualquiera entorpece la representación integral— o, sencillamente, mejorada y ajustada a los conceptos y a las normas sociales de un país, una época y una audiencia específicas» (1988: 3). Llovet, además, usa «adaptación» con el mismo significado que la versión y la ve como la única manera de traducir un texto teatral, «buscando una y otra vez equivalencias, ritmos, modos, formas, compensaciones que se instalen en una audiencia para la que no nacieron, buscando obtener efectos similares a los producidos por el original» (*ibid.*, 12). La prioridad de la fidelidad filológica por encima de estos efectos, según él, puede resultar en ininteligibilidad, entorpecer la representación integral, ya que incluso la traducción exacta de cada palabra no garantizaría frases correctas.

Esta visión coincide con el concepto de adaptación semántica de Jorge Dubatti (1994, 1995), que antepone la *equivalencia* al hipotexto en vez de hablar de su *fidelidad*. El historiador teatral argentino define el diálogo teatral en los marcos del convivio de los *actores* como *hacedores*, los que convierten en realidad la letra escrita, y los espectadores que dejan de considerarse receptores pasivos, convirtiéndose en coparticipantes. Por lo tanto, «El teatro en tanto acontecimiento es mucho más que el conjunto de las prácticas discursivas de un sistema lingüístico, excede la estructura de signos verbales y no verbales, el texto y la cadena de significantes a los que se le reduce para una supuesta

comprensión semiótica. En el teatro como acontecimiento no todo es reducible a lenguaje» (Dubatti, 1994: 12).

Asimismo, Linda Hutcheon en su *A Theory of Adaptation* (2013 [2006]) refuta la imagen negativa de la adaptación como una adición tardía de la cultura occidental, ya que en la época medieval era una práctica común reducir, alargar o modificar un texto teatral, una vez entregado por el dramaturgo: «Yet this negative view is actually a late addition to Western culture's long and happy history of borrowing and stealing or, more accurately, sharing stories» (2013: 4). Basándose en los principios del trasvase de ideas o teorías según Edward Said, Hutcheon define la adaptación como «una transformación de las obras anteriores en nuevos contextos» (*transformations of previous works in new contexts*, 150) que constituye un resultado híbrido. El estudio amplía la cobertura del término *adaptación* a cualquier escenificación de un drama impreso (38), cuestionando, de esta manera, la posibilidad de una repetición sin variaciones:

Adapting across cultures is not simply a matter of translating words. For audiences experiencing an adaptation in the showing or interacting modes of engagement, cultural and social meaning has to be conveyed and adapted to a new environment through what Patrice Pavis calls the “language-body” (2013: 149).

Bassnett y Lefevere defienden la misma idea (1990):

Suppose it ‘guarantees’ that every word used in a translation is ‘equivalent’ to every word used in the original. There is no way it can ‘guarantee’ that the translation will have an effect on readers belonging to the target culture which is in any way comparable to the effect the original may have had on readers belonging to the source culture (1990: 3).

Sirkku Aaltonen tampoco opone los términos *adaptación* y *adaptación libre*, considerándolas un tipo de traducción «que hace sólo un uso parcial del texto original» (*which only make partial use of their source text*, 2000: 64). Su estudio *Time-Sharing on Stage. Drama Translation in Theatre and Society* parte de la premisa de que los textos no tienen una lectura inherente fija, no se agotan en un sentido, ya que cada lectura posible depende del contexto lingüístico, sociocultural y teatral.

Even though a text can, if only in theory, be isolated, like a virus under a microscope, its meaning still lies in the eye looking at it. Who the eye belongs to makes a difference, as texts themselves do not have the power to impose meanings. Meanings do not arise in isolation. In translation, more than in any other form of writing, they are formed as the crossroads of cultures at sites where different systemic (or institutional) idiolects or discourses compete for power. The lack of an inherent meaning becomes replaced by a multiplicity of meanings as languages construct the plurality of human experience (2000: 29).

Por lo tanto, alegando la falta de un significado inherente y la imposibilidad de conseguir una réplica exacta del texto fuente en cualquier tipo de traducción, la investigadora usa el término *adaptación* para las reescrituras que recurren a adiciones, omisiones y cambios en la estructura general, trama y reparto del drama, a fin de ofrecer una nueva lectura del texto en el sistema meta. Los textos originales se convierten en «pisos alquilados» (*rented flats*, 2000: 52) para los adaptadores, en los que se les permite introducir cierta cantidad de cambios.

Entre las transposiciones escénicas contemporáneas la originalidad, el distanciamiento del original se evalúa de manera positiva (Bajtín, 1979; Murénina, 2019). Planteando el tema de posibles significados, Bajtín, en particular, refutaba la tendencia generalizada a ver un significado fijo e intangible en el texto, insistiendo en una comprensión activa y creativa del mismo. La idea de la fidelidad a la letra cede ante la fidelidad «al sentido, al receptor y a la lengua de llegada» (López Fonseca, 2013: 271). Si se trata de una obra conocida y aceptada en el canon literario de la cultura meta, el horizonte de expectativas del público requiere el reconocimiento de ciertas repeticiones, sin embargo, «perhaps the real comfort lies in the simple act of almost but not quite repeating, in the revisiting of a theme with variations» (Hutcheon, 2013 [2006]: 115).

En su tesis doctoral «Electra: mite i recreació en el teatre català contemporani» (dirigida por Dra. Victòria Alsina y Dr. Enric Gallén), Alba Tomàs recoge varias opiniones contradictorias sobre el tema, como las de Georges Mounin (1968), defensor del término *adaptación* a la hora de hablar de cualquier texto teatral traducido para ser representado, y Susan Bassnett (1981, 1985) quien habla de la vaguedad de las definiciones terminológicas y para quien todas las estrategias posibles de la traducción son

compatibles. Para establecer los criterios de inclusión de los textos en su corpus estudiado, Tomàs misma diferencia entre *traduccions, adaptacions i recreacions* (2017: 36), entendiendo bajo la *adaptación* una adecuación del texto fuente a un contexto determinado, incluyendo distanciamientos importantes y originalidad que «és necessària i pot ser també valorada» (37). Como *recreación* se entiende «el text que parteix d'un o més textos previs, l'autor dels quals és substituït per l'autor de la recreació».

Ahora bien, entre los textos que hemos analizado, la adaptación de Daniel Veronese corresponde más al término *recreación*, por el hecho de partir de varias fuentes («Чайка»; «Дядя Ваня»; también se hace eco de *Les bonnes* [*Las criadas*], de Jean Genet, cuyos fragmentos incorpora) y por ser presentada bajo la autoría del mismo Veronese. Para los demás textos reservamos los términos *traducción* y *versión* tal como los interpreta Santoyo (1989). Por otro lado, nos referimos a todos los textos analizados como a *reescrituras* (Lefevere, 1992a). El término *traducción* ha dejado de ser percibido como algo inequívoco que define el trasvase lingüístico de un idioma al otro: «el producte intertextual no només rep la influència d'altres textos, sinó també del pensament, les concepcions poetològiques, les pressions polítiques, etc., del seu context de producció» (Tomàs, 2017: 29). Teniendo en cuenta la importancia de los aspectos culturales, ideológicos y poetológicos, André Lefevere habla de *reescrituras* (*rewriting*, 1992, 1992a), planteando considerar la traducción literaria no en un vacío en el que se encuentran dos lenguas, sino en el contexto de todas las tradiciones de las dos literaturas<sup>110</sup> (Lefevere, 1992: 6). Esta complejidad se refleja en el desarrollo de la teoría de sistemas (Gideon Toury, 1980; André Lefevere, 1992, 1992a) o polisistemas (Even-Zohar, 1990).

Even-Zohar coloca el sistema de la literatura traducida en los marcos del polisistema literario, definiendo su relevancia en función de la literatura autóctona: en el caso de la literatura autóctona con un repertorio consolidado, la no autóctona ocupa una posición periférica, mientras que en el caso de la literatura autóctona en desarrollo, obtiene una posición central:

---

<sup>110</sup> «...to imagine the translation of literature as taking place not in a vacuum in which two languages meet but, rather, in the context of all the traditions of the two literatures.»

It is clear that the very principles of selecting the works to be translated are determined by this situation governing the (home) polysystem: the texts are chosen according to their compatibility with the new approaches and the supposedly innovatory role they may assume within the target literature (en Venuti, 2008 [1995]: 200).

Para Annie Brisset, el criterio de la selección de obras a traducir es la correspondencia de las estrategias discursivas del texto fuente con los códigos que rigen lo que se piensa, se dice y se escribe en la sociedad meta (2012 [1996]). Pero estas relaciones extraliterarias definen no sólo la selección de las obras a traducir, sino la traducción misma. «Translators, too, are constrained by the times in which they live, the literary traditions they try to reconcile, and the features of the languages they work with» (Lefevere, 1992: 6). Los traductores, por lo tanto, *reescriben* e inevitablemente manipulan los textos en un proceso constante de interacción, negociación entre diferentes culturas.

En su teoría de la reescritura, André Lefevere habla de la traducción como la reescritura más obviamente reconocible y la más influyente, siendo «capaz de proyectar la imagen de un autor y/o una (serie de) obra(s) a otra cultura, elevando a ese autor y/o esas obras más allá de los límites de su cultura de origen» (22). Este enfoque admite la posibilidad e incluso inevitabilidad de numerosas traducciones del mismo texto, cada una de las cuales sugerirá nuevas interpretaciones y lecturas, en función de las diferencias socioculturales en vigor entre la cultura fuente y la cultura meta en diferentes épocas. En el caso de traducciones para el teatro esas diferencias se han de tener en cuenta para sus futuras puestas en escena, que llegan a ser, por lo tanto, reescrituras de una reescritura. La traducción como reescritura en el vocabulario de Lefevere se acerca a otras formas de adaptación y varía a partir de los recursos literarios, el inventario de la poética y el sistema social de la época a la que pertenece: «Translations made at different times therefore tend to be made under different conditions and to turn out differently, not because they are good or bad, but because they have been produced to satisfy different demands» (Bassnett, Lefevere, 1990: 5). La observación diacrónica de diferentes traducciones de la misma obra permite comprobar cómo las primeras traducciones preparan el terreno para los cambios en el sistema literario meta y condicionan el interés actual por la obra traducida. Este enfoque nos ayudará a la hora de evaluar el desarrollo de las traducciones

del teatro de Chéjov en Cataluña. Entre las traducciones analizadas de «Дядя Ваня» contemplamos una gran tendencia a la necesidad de recurrir a ciertas libertades en el universo de discurso del original, adaptando la fuerza elocutiva a la ideología de la compañía, lo cual hace a Llovet y Trapiello firmar su trabajo como «versiones». Si aplicamos la *aproximación integrada* (*integrated approach*) de Mary Snell-Hornby (1988), más allá del micronivel lingüístico, estas versiones reflejan la interacción con la cultura rusa, así como la influencia de otras traducciones anteriores.

En el caso de las traducciones en Cataluña, la interacción ha tenido lugar muchas veces a través de múltiples culturas, ya que al principio, como ya se ha comentado, gran parte de la literatura rusa se traducía al catalán del francés y el alemán (Pinyol 1997: 248, 254; García Sala, 2014: 149). A pesar del aumento desde los años treinta de la cantidad de traducciones directas o las que pretendían serlo debido a su mayor prestigio (sobre el establecimiento del principio de la traducción directa como norma véase el Capítulo 1.3.), a lo largo del siglo seguían apareciendo textos traducidos de lenguas intermedias. La traducción indirecta, que hoy en día se considera indudablemente inferior a la directa y, en palabras de Hanna Pięta, tiene la fama de «una copia pobre de otra copia pobre» (*poor copy of a poor copy*, 2014: 16), fue la única posible para el primer traductor de *Tío Vania* al catalán, Feliu Formosa. Dramaturgo él mismo y traductor, Formosa había consultado minuciosamente tres traducciones directas al español, francés y alemán, logrando una gran precisión lingüística. Por otro lado, como comenta Carolina Moreno Tena con respecto a las traducciones de Ibsen realizadas por Formosa, «en el cas dels textos dramàtics sovint la literarietat passa a un segon pla en favor de l'efectivitat del text dalt de l'escenari» (2014: 96). Gracias a estos factores la traducción de *L'oncle Vània*, aunque indirecta, se estableció en el canon literario de Cataluña y fue dejada en gran parte intacta por los segundos traductores que partían del original. El mismo Formosa (2013) menciona la oralidad como una prioridad de traducción, refiriéndose, sin embargo, a la oralidad del material verbal propio del diálogo escénico. En el caso de *L'oncle Vània*, este efecto, pensado para la escenificación en Terrassa en 1979, se consigue sin cambios en la estructura del original, en otras palabras, aquí tenemos que ver con una traducción y no una versión.



Las versiones de los otros dos traductores al español, Trapiello y Llovet, recurren a más modificaciones para alcanzar la oralidad requerida. La importancia de la oralidad de una traducción dramática ha sido destacada por numerosos investigadores de la teoría de traducción y traductores teatrales. Se ha subrayado su doble naturaleza de texto literario y escénico, su orientación a un doble receptor: lector y espectador, su situación ambigua por naturaleza (Snell-Hornby, 1988; Bassnett, 1980, 1985, 1991; Pavis, 1989; Aaltonen, 2000; López Fonseca, 2013; Vierter García, 2017). Si Snell-Hornby recalca la importancia de la pronunciación fácil, introduciendo el término *spielbaren Sprachlichkeit*, facilidad de hablar interpretable, Pavis la describe con el concepto *lenguaje-cuerpo (language-body)*, refiriéndose a la armonía entre el habla y los ademanes, una traducción realizada con una posible puesta en escena en mente. Este concepto es acorde con la definición de Yuri Lotman del discurso que suena en comparación con la lectura: «Una palabra en el discurso oral es mucho más icónica que en el escrito. Aparte de la detención psicológica de la atención en el sonido, se acompaña por un gesto (de entonación, cinético, mímico) y se hace visible»<sup>111</sup> (Lotman, 2000: 209). Los traductores y adaptadores de los dramas de Chéjov al inglés como David Mamet (1987, 1991) o Michael Frayn (2016 [2008]) dicen guiarse por el principio de oralidad, con la intención de permitir diálogos libres y representables, sin interrumpir la respiración natural, con la longitud de frases normal para el inglés. Como observa A. Kubásov, además, «Una palabra que se pronuncia y se percibe por el oído está dotada de otro potencial semántico que la palabra “muda”, percibida por la vista, difiere por su expresividad»<sup>112</sup> (2019, II: 131).

A pesar de esto, los textos dramáticos siguen teniendo lectores de su versión impresa: «Cualquier clásico se ha traducido “for publication” más veces de las que se ha representado» (Santoyo, 1989: 98). Santoyo, quien pone una clara diferencia entre las traducciones con miras exclusivamente escénicas y los textos previstos para la lectura, cita la idea de Bassnett de prescindir del criterio de la *interpretabilidad (performability)* en las traducciones, ya que sólo dentro de lo escrito puede codificarse lo interpretable y

---

<sup>111</sup> «Слово в устной речи гораздо более иконично, чем в письменной. Кроме психологической задержки внимания на звучании, оно получает жест (интонационный, кинетический, мимический) и становится видимым.»

<sup>112</sup> «Слово звучащее, воспринимаемое на слух, и слово «немое», воспринимаемое глазами, обладают разными смысловыми потенциалами, различны по природе своей выразительности.»

hay infinitas decodificaciones interpretativas posibles en cualquier texto teatral<sup>113</sup> (Bassnett, 1985<sup>a</sup>: 102). Sin embargo, los textos de Chéjov, que, conforme a lo indicado antes, mimetizan en mayor grado la oralidad, requieren una traducción especialmente enfocada en este aspecto. Además, como observa Manuel F. Viertes García: «... el traductor literario y el traductor literario-escénico trabajan con perspectivas y finalidades diferentes, ya que el producto de su trabajo difiere de forma considerable, aunque el resultado inicial en tanto traducción de actos de habla debiera ser siempre el mismo. En el primer caso, el texto es esencial en cuanto objeto fuente y meta, pero en el segundo el texto no deja de ser un pretexto en la creación del espectáculo, finalidad última del proceso» (2017: 123). Una traducción que no respete la adecuación pragmática con el texto fuente dificulta la escenificación de la misma. En cambio, las reescrituras textuales que logran esta adecuación ya ofrecen los fundamentos para las futuras reescrituras escénicas, aunque estas resulten en diferentes decodificaciones interpretativas. Desde este punto de vista compartimos la visión de Antonio López Fonseca: «En última instancia, no debería existir diferencia entre una traducción para ser leída y otra para ser representada, es decir, un texto real, auténtico, tiene que ser al mismo tiempo representable, una traducción hecha para la escena. Una tal traducción debe permitir que el lector “vea” el texto que lee» (2013: 280). López Fonseca enfatiza el estudio del horizonte de expectativas y la comprensión de los primeros receptores de la obra para proyectar, a través de la estructura lingüística del propio texto, un efecto equivalente en todas las posibles representaciones.

Entre los textos que vamos a analizar abajo todos han sido escenificados. A continuación, se presentan los enfoques teóricos disponibles de los autores de siete reescrituras de «Дядя Ваня» puestas en escena en Cataluña, así como algunos datos biográficos.

### **2.2.3. Los reescritores de «Дядя Ваня» en Cataluña**

- T.1 – Fernando Accame y Ricardo Lahoz, *ca.* 1920

Para una ilustración sistemática y abarcadora de la recepción local de la obra en función de la evolución del horizonte de expectativas (Jauss: 1978) que, según lo planteado,

---

<sup>113</sup> «... it is only within the written that the performable can be encoded and there are infinite performance decodings possible in any playtext.»

estuvo directamente relacionado con la función de reescritura (Lefevere: 1992a), se analizará como punto de partida esta primera traducción interpretada en Barcelona.

A finales de los 1920 Barcelona estaba viviendo una época de importantes cambios urbanísticos. La vida cultural florecía; entre el público gozaba de un gran interés el arte de Rusia. El Liceu acogía con bastante frecuencia las obras de los compositores rusos, I. Stravinski, Rimski-Kórsakov, Mússorgski, Borodín. Las editoriales fomentaban la traducción y propagación de autores extranjeros (véase el Capítulo 1.3, apartados 1.3.1 y 1.3.2).



Manuel González y Mercedes Pérez de Varga. *Mundo Gráfico*, Nº 4, 22/11/1911, pág. 14. Autor: Diego Calvache Gómez de Mercado.



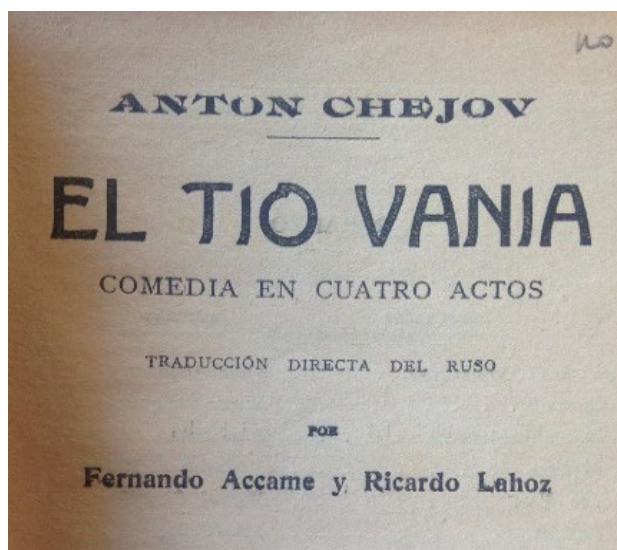
ANITA ADAMUZ  
Belle y notable actriz de la compañía de Borrás, que ha hecho una brillante temporada en el Teatro de Price  
© Biblioteca Nacional de España

Anita Adamuz. *La Esfera*, Nº 2, 10/01/1914, pág. 11. Autor: Kaulak.

En enero de 1926, los periódicos de Barcelona anunciaron la llegada de una serie de espectáculos de obras rusas en español. El programa de la compañía Teatro Ecléctico con los protagonistas Manuel González y Anita Adamuz incluía dos obras de Leonid

Andréiev (*El profesor Storitsin* («Профессор Сторицын»); *Anfisa* («Анфиса»)) y dos de A. Chéjov (*Las tres hermanas*; *El tío Vania*). Esta fue la primera introducción del público local a la obra dramática de Chéjov.

En cuanto a los impulsores del Teatro Ecléctico y traductores, Fernando Accame y Ricardo Lahoz, no se conservan suficientes datos biográficos disponibles, aparte de la involucración de este tándem en la traducción de una serie de obras de Leonid Andréiev (en las publicaciones: Leónidas Andreev). Además de los dos dramas mencionados, la editorial Maucci publicó entre 1930 y 1932 otras dieciséis traducciones al español. En su artículo sobre la recepción del teatro de Andréiev en Cataluña, Francesc Foguet i Boreu (2003: 304) testimonia que a Accame y Lahoz se les atribuyen las traducciones de *Anatema* («Анатэма»), *Catalina Ivanovna* («Екатерина Ивановна»), *Los días de nuestra vida* («Дни нашей жизни»), *¡No matarás!* («Не убий»), *El pensamiento* («Мысль») y *La vida del hombre* («Жизнь человека»), de Andréiev. Fernando Accame firma, además, las traducciones de los dramas *El vals de los perros* («Собачий вальс»), *Hacia las estrellas* («К звездам»), así como dos traducciones de Dostoievski con la editorial Maucci: *Netochka* («Нечотка Незванова») y *La pobre gente* («Бедные люди»). Tanto las ediciones de Andréiev como las de Dostoievski carecen de año de publicación y se acompañan del subtítulo «Traducción directa del ruso».



El texto impreso de *El tío Vania*, firmado por Fernando Accame y Ricardo Lahoz, se presenta también como «una traducción directa del ruso» (Chéjov, ca. 1920: 3). Sin

embargo, el análisis posterior muestra que se aproxima más a una versión, teniendo en cuenta la abundancia de inversiones del contenido semántico, así como las alteraciones de la equivalencia estructural. Por otro lado, resulta dudable que fuera una traducción directa. La traducción se había llevado a cabo para la compañía arriba mencionada Teatro Ecléctico, cuyos fundadores y directores artísticos eran los mismos Accame y Lahoz. El primer actor Manuel (Manolo) González cumplía las funciones de director. Citando una nota del *Diario de Barcelona* del 10 de enero de 1926, J. Casas informa que la compañía contaba con el asesoramiento artístico de Alexis Marcoff «que perteneció al Teatro de Arte de Moscú» (1999: 481) y se muestra escéptico ante el asesoramiento a una compañía «que no assajava gaire més d'una setmana abans de presentar una nova peça» (*ibid.*). Desconocemos otros testimonios de la relación de Marcoff con el Teatro de Arte de Moscú: los datos biográficos proporcionados en el artículo de García Sala (2015) informan que antes de su mudanza definitiva a Barcelona, donde se dedica a la traducción, Marcoff había seguido la carrera diplomática. El comentario en la prensa, por lo tanto, podría servir para el mismo fin que la clasificación «traducción directa del ruso»: inspirar confianza en la fidelidad al original, el conocimiento profundo del entorno del autor traducido. Según la iniciativa de Accame y Lahoz, la compañía, por lo visto, planeaba ofrecer una serie de espectáculos que servirían de introducción al teatro ruso contemporáneo que ya gozaba de gran interés en otras escenas europeas: además de Chéjov y Andréiev, los anuncios incluían las obras de Urvantsov (Урванцов), Kliúshnikov (Ключников), Yevréinov (Евреинов), Tolstói y Gorki.

Els seus plantejaments apostaven per una renovació que feia honor al seu nom i que es basava en el model de *teatre d'art*: volia conduir el teatre cap a una nova orientació artística, sense prejudicis ni influències de cap mena, que vetllés per tots els elements que participaven en la representació teatral (Foguet i Boreu, 2003: 299).

La gira, sin embargo, se limitó a pocos espectáculos de dichas cuatro obras, sin conseguir mucho éxito. El texto de *El tío Vania*, incluyendo los nombres del reparto del 1926, fue publicado por la Casa Maucci, una editorial fundada por el italiano Emanuele Maucci Battistini especializada en el libro de bajo precio (una o dos pesetas) que había protagonizado una expansión impresionante: «El catálogo de 1935, de 250 páginas, ofrece unos 2500 títulos de un millar de autores, distribuidos en una cuarentena larga de

colecciones (todas en castellano)» (Llanas, 2015). Este es el texto que denominamos T.1 de aquí en adelante.

- T. 2 – Enrique Llovet, 1979

Enrique Llovet (Málaga, 1917 – Madrid, 2010) fue periodista, dramaturgo, escritor, crítico teatral, guionista de cine, abogado y diplomático. Como adaptador y dramaturgo colaboró en diferentes ocasiones con Miguel Narros, Adolfo Marsillach y otros. Entre sus creaciones destacan el drama *Sócrates* (1972), enfocado en la persona y las ideas del filósofo griego, así como las adaptaciones de obras clásicas españolas y extranjeras, como *Tartufo* de Molière (1969), *Antonio y Cleopatra* de Shakespeare (1980), *Historia de un caballo*, el cuento de Tolstói (1980), *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams (1989). En 1981 Llovet colaboró en la edición de dos obras de Chéjov, *La gaviota* y *El jardín de los cerezos*, traducidas por August Vidal (Barcelona: Planeta), preparando la introducción y las notas. Pero no era su primer encuentro con el autor ruso. En 1978 había versionado *El tío Vania* para su puesta en escena por el Teatro Estable Castellano en la sala del Teatro Marquina de Madrid, bajo la dirección del norteamericano William Layton (fecha de estreno: 28 de noviembre de 1978). Para obtener una imagen más extensa del desarrollo, hemos examinado esta versión como la que más ha influido en la de Trapiello, T. 3.

Las versiones impresas de Enrique Llovet y Andrés Trapiello disponen de prólogos, y cada uno de estos traductores destaca la contemporaneidad de Chéjov. Para Llovet, «Antón Chejov es insuficientemente conocido entre nosotros» (Chéjov, 1979: 7). El traductor lo llama maestro del realismo poético y considera que Chéjov, como muy pocos de los escritores, ha ayudado a comprender a los seres humanos.

En cuanto a sus principios traductológicos, Llovet los expone en el ensayo *Adaptaciones teatrales*, citado en el apartado anterior (1988). El adaptador destaca la actualidad de la lectura, ya que cada representación sucede en un determinado momento y lugar, y el texto, que llega a ser sólo pretexto en un espectáculo teatral, «tiene que conectar con el público de hoy si es hoy cuando se le presenta» (1988: 7). Llovet coincide con las visiones de Dubatti (1994, 1995), Aaltonen (2000) o Hutcheon (2013 [2006]) esbozadas arriba, considerando que la lectura teatral excede lo transmitido del texto original a un lector solitario.

El teatro es el resultado de un acuerdo —o incluso de un desacuerdo— entre la textualidad de la obra y el pensamiento del público que la ve y la oye. Ahí es donde entra el referente ideológico. Ahí es donde se evidencia la necesidad de una adaptación que clarifique el vocabulario, reduzca o elimine personajes obvios e inútiles para el espectador de hoy, simplifique y esclarezca la intriga (...) y encauce el discurso teatral de acuerdo con las normas y velocidades de hoy (*ibid.*).

Por ende, el adaptador de Chéjov se muestra partidario de simplificar en la medida posible el texto que va a ser pronunciado, por ejemplo, evitar apartes y monólogos frontales que son de poco recibo por una audiencia moderna, ajustar valores literarios por encima de valores literales. Viendo las lenguas como parte de sistemas culturales dispares, Llovet manifiesta la necesidad de buscar las respectivas connotaciones y adherencias de las palabras traducidas para que el texto funcione para el público de la cultura meta con el mismo efecto que para la primera audiencia.

Estos enfoques se reflejan en la versión de *El tío Vania*, ideada precisamente para la puesta en escena en Madrid. El montaje fue uno de los éxitos de la temporada del 1978 y, como hemos observado en el Capítulo 1.2, en los Premios El Espectador y la Crítica ganó el galardón para el director del montaje William Layton. En el marco del presente análisis, el texto se denominará T. 2.

- T. 3 – Andrés Trapiello, 2001

Andrés Trapiello (Manzaneda de Torío, León, 1953), novelista, ensayista y poeta prolífico, galardonado con numerosos premios, es también el autor de tres traducciones y adaptaciones para el teatro: *Don Quijote de la Mancha* (2015), *Las palabras de la noche*, de Natalia Ginzburg (1994) y *Tío Vania* (2002), que publicó en 2002 con el subtítulo «Versión y adaptación». Estrenada en Sevilla el 16 de enero de 2002 en el Teatro Lope de Vega por la compañía de Andrea d’Odorico y con la dirección de Miguel Narros, la versión, basada en el texto de Trapiello, fue representada el mismo año por la compañía teatral madrileña que dirigía Narros en el Teatre Poliorama de Barcelona.

Como Llovet, Andrés Trapiello también habla en su Prólogo de la modernidad y proximidad de las obras chejovianas, subrayando la perspicacia sorprendente con la que el escritor describía unos problemas «que en 2002 han venido a confirmarse, sin que

hayan dejado todavía de ser una amenaza para el hombre de 2100» (Chéjov, 2001: 9). Para Trapiello, en *Tío Vania*, a pesar del prosaísmo profundo de la existencia de sus personajes, la trama, las ideas y los sentimientos parecen encajar con una facilidad que no se hallan más que en los versos. El traductor, que desconoce el ruso, dice haber manejado una docena de traducciones y adaptaciones al español, al francés, al italiano y al inglés, entre los cuales menciona las de Isabel Vicente, E. Podgursky, Vicente Medina, José Carbó, August Vidal, Enrique Llovet, Lydia Kúper, Elsa Triolet, Carlo Grabher, Elisaveta Fen o Ronald Hingley, que «no han hecho sino sumirle a uno en dudas formidables, pues no era en absoluto infrecuente que, por ejemplo, en cierto pasaje alguien se dispusiera a comer, a merendar o a cenar, según quien tradujera esas palabras» (10-11), por lo que «Ha tenido uno, pues, que fiarse del instinto y tratar también de que Chéjov sonase en un castellano lo menos teatral y retórico posible, para que el teatro pareciese parte de la vida, como al propio Chéjov le gustaba: tanto de la vida rusa de finales del siglo XIX, como de la vida española de principios del nuestro» (11).

La versión de Trapiello ofrece un interés especial ya que la publicación de la Editorial Comares (colección *La Veleta*) incluye marcados en rojo todos los fragmentos que no se incorporaron en el montaje, hecho que permite identificar las réplicas que la compañía teatral consideró que se habían de borrar, ya sea por su extensión o por su dificultad. El adaptador nota con cierto grado de amargura:

El público actual de teatro no gusta, al parecer, de las versiones íntegras, y necesita que se las aligeren porque, me aseguran, de lo contrario se impacientaría en su butaca. No entiende uno cómo sería posible meterle la tijera a una novela o a una sinfonía, abreviándola en minutos o en páginas, ni prescindir de los dedos de los pies, sólo porque no sirven para tocar el piano (*ibid.*).

El credo traductológico de Trapiello se esboza en sus comentarios sobre su traducción de *El Quijote* al español moderno que comparte en una entrevista a Blanca Berasátegui (*El Español*, 17/07/2015). Defendiendo la importancia de actualizar los textos para su comprensión completa, su lectura «de seguido, sin especial dificultad», el traductor se mantiene firme en la intención de no cuestionar la autoría del texto fuente, conseguir un resultado que siga siendo la obra del autor original, no la invención del traductor. Por esta razón, Trapiello no recurre a reducciones y manifiesta su preferencia por la traducción



íntegra. Esta postura se refleja en la edición de *Tío Vania* (Granada: Editorial Comares, 2001), que incluye no sólo la parte «que Miguel Narros subió admirablemente a las tablas», sino también la versión íntegra de Trapiello. Este es el texto que denominamos T. 3 de aquí en adelante.

- T. 4 – Daniel Veronese, 2006

Daniel Veronese (Avellaneda, 1955), autor, adaptador, actor y director teatral, miembro fundador del grupo de teatro experimental *El Periférico de Objetos* (creado en 1989), curador del Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires en varias ocasiones y galardonado con numerosos premios, ha presentado sus espectáculos y obras en más de un centenar de ciudades de América, Europa y Asia. Sus espectáculos basados en las obras de autores extranjeros son siempre *recreaciones*, incluyendo T. 4, *Espía a una mujer que se mata*, cuya publicación (Madrid: Centro Dramático Nacional, 2018) se subtitula «A partir de *Tío Vania* de Anton Chéjov».

Debido a su carácter mucho más independiente que las otras reescrituras examinadas, T. 4 no aparecerá más que parcialmente en el análisis abajo. Sin embargo, creemos importante incluir el examen de algunos aspectos de esta recreación por dos razones: el gran impacto que han tenido los montajes de Veronese en la recepción de Chéjov en Cataluña y el contraste ilustrativo que deja la observación entre la *desviación* literal y la *fidelidad* funcional.

Estrenada en agosto de 2006 en Buenos Aires, la obra se presentó por primera vez en Cataluña el 26 de octubre de 2007, en el marco del festival Temporada Alta de Girona, y regresó con el mismo elenco argentino al Teatre Lliure de Barcelona en 2008. Ni el cartel ni la edición proporcionan datos sobre las traducciones usadas por Veronese. Sin embargo, no era la primera recreación inspirada en Chéjov. En 2004 ya había estrenado *Un hombre que se ahoga*, su reescritura de «Три сестры» [*Las tres germanes. Las tres hermanas*], y en 2011 llevó a los escenarios *Los hijos se han dormido*, una versión de «Чайка» [*La gaviota. La gaviota*]. En todos estos casos se mantenía la estructura de la obra fuente, aunque cambiaba el número —y en ocasiones, el género— de los protagonistas. En una entrevista con motivo del estreno de *Los hijos se han dormido* el autor comentaba:

Prefiero quitar también las repeticiones que alejan del drama. Soy muy crudo con Chejov. Pienso que han pasado muchos años desde la creación de sus obras y que él también las hubiera modificado. Quito los soliloquios, los apartes y las escenas informativas. En lugar de información, introduzco un «movimiento conflictivo». La obra es de Chejov, pero le incorporo elementos contemporáneos. Y lo hago con respeto, porque soy dramaturgo y busco lo significativo. No distraigo con ocurrencias (*Página 12*, 19/07/2011).

En *Espía a una mujer que se mata*, Veronese recurre hábilmente al modelo de palimpsesto literario, reflejando las capas semánticas profundas del texto fuente. A través de este palimpsesto, además, resalta la confluencia de «Леший» [*El bruixot dels boscos. El duende*] y «Чайка» del propio Chéjov, «Как закалялась сталь» [*Así se templó el acero*], de Nikolái Ostrovski (Николай Островский), y *Les bonnes* [*Las criadas*], de Jean Genet. El director argentino redistribuye los diálogos, asigna las palabras de unos personajes a otros, convierte las acotaciones en una parte del diálogo. La recreación conserva en mayor grado la estética de la obra, aunque afectando el orden de muchas escenas y réplicas a fin de adaptarlas al nuevo destinatario: los espectadores contemporáneos.

- T. 5 – Feliu Formosa, 1983 [1979]

En la obra fecunda del poeta, traductor, dramaturgo, actor y profesor de arte dramático Feliu Formosa (Sabadell, 1934) las adaptaciones teatrales ocupan un lugar central. En 2002, por su dedicación a la escena catalana, le fue otorgado el premio Nacional de Cultura de teatro, uno de tantos otros galardones. Sus traducciones al catalán y al castellano —principalmente del alemán— abarcan más de sesenta títulos de autores como Schiller, Kleist, Brecht, Ibsen, Strindberg, Dürrenmatt, Trakl, Kafka, Kleist, Hölderlin, Lessing y muchos más. A Formosa pertenece la primera traducción de *L'Oncle Vania* al catalán (1979).

La versión de Formosa, publicada en 1983, cuenta con un prólogo de Jordi Coca y una nota del traductor. Como hemos citado en el apartado 1.3.2 de la presente investigación, en la nota Formosa habla de la introducción de Chéjov en Cataluña y justifica la traducción indirecta por «les necessitats immediates de la nostra vida escènica» (9). Entonces cita que se ha basado en las traducciones de Arthur Adamov en francés, la

alemana de Peter Urban y la castellana de Vidal. «Em va sorprendre l'absoluta coincidència d'aquestes tres bones traduccions en cadascun dels detalls», confiesa el traductor (10). La mención de *les necessitats immediates de la nostra vida escènica* refleja el interés por la obra de Chéjov entre los conocedores de teatro catalanes a finales de los años setenta, la época que marcó el inicio de la popularización de su teatro. Formosa se encargó de la traducción para su montaje en el Romea de Barcelona y posteriormente en el Centre Dramàtic del Vallès por la compañía El Globus en 1979, donde él mismo interpretó el papel de Ástrov.

Siendo experimentado en el oficio práctico antes de indagar en la teoría, Formosa nota en su artículo «Teatro y traducción» que su «contacto con la teoría ha sido circunstancial y que, en la mayoría de los casos, me ha servido para confirmar todo lo que venía haciendo durante más de treinta años de profesión» (2002: 41). Sin embargo, al trazar algunos de sus criterios clave, subraya la oralidad de las traducciones para el teatro, aunque sin verla como una característica exclusiva o indispensable de los textos dramáticos (alega la oralidad de muchos textos narrativos y, por otro lado, la literaturización prioritaria de ciertas obras de teatro). La oralidad de una traducción para el teatro va a la par con los aspectos musicales o rítmicos de la obra: «extensión de las frases, combinación de sílabas agudas y graves, aliteraciones» (42). En cuanto a los aspectos relacionados con el contenido, Formosa destaca la «traducción de frases hechas, juegos de palabras, etc. que deben funcionar ante un público que oye el texto una sola vez y que no tiene un bloque escrito ante los ojos» (*ibid.*). Por último, el traductor se refiere al carácter no definitivo de la traducción que se presenta a una compañía teatral para su montaje: «...creo que, por un lado, el traductor debe asumir esta provisionalidad pero, por otro, debe presentar un texto que no esté a medio hacer porque presuponga y confíe en un trabajo colectivo posterior» (*ibid.*). Analizando distintas estrategias de traducción teatral, López Fonseca comparte la definición de A. Pociña de un ideal que consiste «en recurrir a la colaboración entre filólogo y dramaturgo o director escénico y actores, que podría llevar directamente a una versión representable; o, en su defecto, realizar traducciones filológicas, las mejores posibles, y dejar en manos de los profesionales del teatro su adaptación para la escena, del modo que estimen más oportuno» (2013: 276). Como un hombre de teatro con experiencia, Formosa cumplía con esta condición, lo cual probablemente compensaba la

desventaja de no dominar la lengua de partida de *L'oncle Vània* que lamentaba en su nota introductoria.

La reescritura de Formosa, una «pulcra, rica y cuidada versión catalana» (J. L. Corbert, *La Vanguardia*, 25/05/1979) fue un punto de inflexión en la historia de «Дядя Ваня» en Cataluña. Estrenada en el Romea de Barcelona el 23, 24 y 25 de mayo del 1979 bajo la dirección de Pau Monterde, esta versión fue utilizada posteriormente en otros montajes del siglo XXI (*Tiet Vània*, director: Josep Minguell, Teatre de Calaix, temp. 2000/2001; *Oncle Vània*, director: Joan Ollé, Teatre Lliure, temp. 2004/2005). En la revisión del 1999 que partía del original, los nuevos traductores optaron por dejar intacta una gran parte de la traducción de Formosa. En definitiva, esta versión convirtió el drama chejoviano sobre la familia de los Serebriakov y Voinitski en un hecho de la literatura en catalán.

Para el corpus se ha usado la publicación del 1983, que se denominará T. 5.

- T. 6 – Joan Casas y Nina Avrova, 1999

Las grandes piezas de Chéjov por traducir de las que habla Formosa encuentran su traducción, junto con las versiones ya existentes revisadas en comparación con el original, en *Teatre Complet* por Nina Avrova i Raaben y Joan Casas.

El dramaturgo, escritor, traductor, profesor, crítico teatral Joan Casas i Fuster (Barcelona, 1950), poseedor de distintos premios por sus narraciones, libros de poemas y dramas, ha traducido y versionado múltiples obras de diversos géneros del portugués (Helder Costa, José Saramago), griego (Iannis Ritsos), italiano (Pier Paolo Pasolini, Dario Fo, Franco Scaldati), francés (Rousseau, Saussure, Proust y otros). Las traducciones del ruso de Chéjov y de Yevgueni Shvarts (Евгений Шварц) las ha llevado a cabo en cooperación con Nina Avrova (Moscú, 1957), hispanista, traductora y profesora formada en Moscú y Barcelona. Las traducciones de Avrova incluyen, además, a autores como Mercè Rodoreda, Sánchez Piñol, Quim Monzó y Sergi Pàmies. Además de la obra de Chéjov y Shvarts, ha traducido del ruso al catalán los dramas líricos de Aleksandr Blok (Александр Блок).

La traducción del teatro de Chéjov partió de la idea de emprender la edición de las obras dramáticas antes inéditas en catalán, empezando por *Ivànov* y *Platònov*. Este plan coincidió con la propuesta recibida de parte del Institut del Teatre de Barcelona, sobre la

publicación de dos volúmenes del teatro completo. De hecho, tras una historia centenaria de la recepción del teatro de Chéjov en Cataluña, la edición de Avrova y Casas en 1999 fue la primera traducción directa del ruso al catalán.

El primer volumen incluye las obras dramáticas tempranas de Chéjov (*Platònov*, *Ran del camí*, *Sobre els danys del tabac*, *Ivànov*, *El cant del cigne*, *L'ós*, *El prometatge*, *El casament*), mientras que el segundo abarca su teatro posterior (*Tatiana Répina*, *El bruixot dels boscos*, *Un tràgic sense voler*, *La nit d'abans del judici*, *L'aniversari*, *La gavina*, *L'oncle Vània*, *Tres germanes*, *El jardí dels cirerers*). Un estudio detallado sobre las obras de teatro de Chéjov aparece como postfacio, firmado por Joan Casas. Este postfacio, *El llarg viatge de Txèkhov cap a nosaltres*, supone una recapitulación bastante exhaustiva del proceso de la recepción de Chéjov en el canon dramático español y catalán y destaca el papel de las obras del autor ruso en el teatro contemporáneo.

En 2012, además, vio la luz el volumen *Quatre peces teatrals* con cuatro traducciones de Avrova con Casas (*La gavina*; *L'oncle Vània*; *Tres germanes*; *El jardí dels cirerers*). A diferencia de la edición del 1999, este tomo abarcaba la traducción de *L'oncle Vània* sin su comparación y correspondiente integración con la de Formosa.

El *modus operandi* del tándem consistía en la estrategia de traducción cooperativa que define Susan Bassnett (*cooperative translation*, 1985: 91), basada en el *traslado* o traducción literal en términos de Santoyo: «son dos las personas que preparan la versión/traducción definitiva de una obra de teatro extranjera: una, que conoce la lengua de partida, y que por ello realiza una primera traducción “a la letra”; otra, de menor competencia en aquel idioma (o desconocedora del mismo) y de actuación posterior, que «reconvierte la traducción literal en texto teatral meta» (1989: 103). Por otro lado, la cooperación de los traductores en cuestión contaba con una serie de ventajas:

a. a diferencia de los primeros traductores de Chéjov, los traductores del fin del siglo XX contaban con una gran bibliografía, fuentes y estudios sobre el autor, su período o el texto concreto. Además, la labor de los traductores anteriores como Joan Oliver o Feliu Formosa había contribuido a la asimilación de ciertas voces o fenómenos de la realidad rusa en el vocabulario catalán, lo cual podría proporcionar una mayor seguridad a la hora de optar por su inclusión;

b. la primera traducción «a la letra» se llevaba a cabo por una filóloga y traductora profesional, buena conocedora no sólo de los dos idiomas, sino también de la literatura rusa, que sabía explicar en su traducción literal las frases hechas, juegos de palabras, realias y alusiones del texto fuente, así como agregar notas al pie de página que harían referencia a las particularidades de la historia o costumbres rusas;

c. el segundo traductor, dramaturgo él mismo, hombre de teatro y espectador de los dramas de Chéjov en traducción francesa, conocía bien el fondo cultural de la lengua de partida, lo cual le facilitaba mantener la «fidelidad al original» (un enfoque que, como nota Bassnett, es sobre todo típico en las publicaciones de obras completas (1985: 90)) sin sacrificar la oralidad, la sensibilidad rítmica en la lengua de destino;

d. aunque *L'oncle Vànïa* publicado en 1999 es la primera versión traducida en Cataluña que se preveía para una publicación y no un montaje en primer lugar, hay que tomar en cuenta que se basaba en gran parte en la revisión de la traducción arriba mencionada de Feliu Formosa, que sí se había preparado para una escenificación. El trabajo de los revisores consistió «d'una banda, a confrontar la versió de Feliu Formosa amb l'original rus i, d'una altra, a restablir la literalitat de la gran quantitat de manlleus que hi ha a *L'oncle Vànïa* provinents d'*El bruixot dels boscos*» (Casas en Txèkhov, 1999: 505). La suma de dichos criterios dio un resultado apto para puestas en escena y fuente principal para las posteriores adaptaciones.

- T. 7 – Feliu Formosa en cooperación con Nina Avrova, 2007

Son bastantes los espectáculos del siglo XXI cuyos directores usaron adaptaciones, basadas a veces en más de una traducción. Para el espectáculo *Vànïa* de Oriol Tarrasón (2014) el director mismo preparó un nuevo texto modernizado, que se presentaba en el cartel como una «adaptación de Oriol Tarrasón». El texto en español de *Vànïa* del montaje de Àlex Rigola (2017/2018) lo firmaba la dramaturgista Lola Blasco. En *Happy hour* del director Pau Miró (2004/2005) se usaba, según la programación, una «versión off de *L'Oncle Vànïa* de Chéjov de Pau Miró». Esta aproximación de los directores de firmar los textos con su propia autoría o involucrar a dramaturgistas sin incluir los nombres de los traductores cuyas versiones habían sido usadas les proporcionaba una gran libertad a la hora de modificar los textos en conformidad con su propia visión artística.

Por otro lado, hubo tres montajes (por Joan Ollé en el Lliure en 2004; la compañía La Perla 29 en la Biblioteca Nacional de Cataluña, bajo la dirección de Oriol Broggi en 2007; y el reparto dirigido por Oskaras Koršunovas en El Canal de Girona y el Teatre Lliure de Barcelona en 2021) que anunciaban usar la traducción al catalán de Feliu Formosa con la cooperación de Nina Avrova. El texto de la puesta en escena de la compañía La Perla 29 fue publicado por la Biblioteca de Barcelona en 2007. Sin embargo, Nina Avrova, que no conocía dicha publicación, mencionó en una entrevista privada que no había trabajado con Feliu Formosa en una nueva versión de *L'oncle Vània* (véase en el Anexo 3). El análisis de las versiones permite concluir que la publicación de 2007 se basaba en la traducción de 1979 (de Formosa) y la de 1999 (de Avrova con Casas), introduciendo algunas modificaciones para la puesta en escena. Para evaluar dichas modificaciones, incluimos el texto en el análisis como T. 7.

- T. 8 – Joan Casas y Nina Avrova, 2012

Si T. 6 se basaba, por un lado, en la versión de Formosa revisada y parcialmente corregida por Avrova, por otro lado, en los fragmentos traducidos por Avrova y Casas que se repetían en *El bruixot dels boscos*, la siguiente traducción fue preparada en 2012 íntegramente por Avrova y Casas. El tomo titulado *Quatre peces teatrals* abarca *La gavina*, *L'oncle Vània*, *Tres germanes*, *El jardí dels cirerers*, es decir, aquellas cuatro obras de teatro de Chéjov que, como presenta Casas en su prólogo «Sobre els espais i sobre la utopia», «constitueixen la seva obra més madura, i es disputen avui dia el lloc de màxima rellevància literària amb els contes» (Txèkhov, 2012: 7). La colección, además, dispone de una cronología de la vida y obra de Chéjov y una nota sobre la traducción. En el prólogo consta que las traducciones del libro son una versión revisada de las que habían formado parte del *Teatre complet*, una edición con «llibres difícils de trobar» (*ibid.*). La nueva edición, por lo tanto, se destinaba a facilitar el encuentro de un amplio sector de lectores en catalán con el teatro más conocido de Chéjov. En la nota los traductores subrayan su intención de mantener en el texto catalán la gran variedad de formas vocativas del ruso, confiando en la capacidad de la acción dramática «per atenuar o per fer desaparèixer les possibles dificultats d'identificació de personatges que aquesta proliferació pot presentar a un lector poc avesat» (*ibid.*, 30-31). Al mismo tiempo, los traductores comentan otras decisiones que han tomado a la hora de transliterar nombres

y topónimos, incluir expresiones en francés, explicar el contexto cultural e histórico con citas, siempre con el claro objetivo de reproducir en catalán el ritmo del texto fuente.

Como el texto de T. 8 coincide en gran parte con T. 6 y, por otro lado, no se ha usado en las escenificaciones en cuestión, en el presente análisis sólo se toman en consideración algunos ejemplos a fin de ilustrar ciertas soluciones alternativas.

#### **2.2.4. Comparación**

Como se ha observado en el apartado 2.2.2 y como planteamos comprobar en práctica en la comparación abajo, cada reescritura depende en buen grado de la visión de su autor, la recepción individual del traductor o adaptador. Las decisiones tomadas, desde la puntuación hasta escenas completas, afectan al resultado en el idioma meta, determinan la lentitud o el dinamismo de la obra, su musicalidad o prosaísmo, su modernidad o lealtad a la tradición, a fin de cuentas, su recepción.

Joan Fontcuberta i Gel observa en su ensayo *La traducció i el contacte entre llengües. Algunes consideracions*:

Tota operació de traducció, oral o escrita, implica aquests tres termes: dues llengües i la situació. I la situació, com en l'acte de llengua a nivell de comunicació, ve donada per totes les circumstàncies d'espai i de temps que l'envolten i hi inclou la persona de l'autor i la persona del traductor, a més de la persona o persones a qui va destinada la traducció (1982: 288).

Esas personas a quienes va destinada la traducción, el futuro auditorio o público, también condicionan las decisiones tomadas por cada traductor.

Abajo clasificamos las diferencias principales entre dichas siete reescrituras de «Дядя Ваня» usadas en los montajes en Cataluña. El análisis desde la perspectiva comparatista abarca los siguientes objetivos:

1. Analizar los componentes del sistema literario en el momento determinado cuando fue importada la obra de Chéjov por primera vez hasta su plena incorporación en el ámbito de la escena catalana, considerar la traducción literaria como un modo de adaptar la obra dramática de Chéjov a la cultura catalana del siglo XXI;



2. Confrontar diferentes visiones contrastadas que valoren las distintas posibilidades de lectura implícitamente presentes en la obra y mostrar cómo un mejor conocimiento de la potencialidad de la obra y de sus criterios estéticos da como resultado una solución mejor a la tarea, en cierta manera, contradictoria de la traducción: conservar las características del texto fuente, convirtiéndolo al mismo tiempo en un fenómeno aceptable en la cultura meta.

Reiterando la idea de Gideon Toury (1980: 112-113), José Lambert apunta:

Any text comparison is indirect; it is always a comparison of categories selected by the scholar, in a construct which is purely hypothetical. We can never 'compare' texts by simply juxtaposing them. We need a frame of reference to examine the positive and/or negative links between T1 and T2, and to examine them from the point of view of both T1 and T2 (Lambert, Van Gorp, 1985: 48).

Siguiendo la hipótesis propuesta por Lambert, vamos a analizar las estrategias de traducción, principales prioridades, selección a varios niveles para comprobar si la adecuación a nivel microestructural supone una mayor adecuación a nivel macroestructural también. A nivel microestructural analizamos:

- el título y la página de título (el subtítulo, el género, el nombre del autor etc.)
- el contenido nominal (vocativos, diminutivos, topónimos)
- la selección de palabras a nivel gramatical, léxico-semántico, estilístico, elocutorio, modal (realías, frases hechas, juegos de palabras, interjecciones)
- el metatexto (reminiscencias, alusiones, notas al pie de página).

A nivel macroestructural comparamos:

- la estructura del reparto
- la división del texto entre escenas
- la relación entre diálogos y monólogos, las omisiones, sustituciones y adiciones

- las acotaciones del autor.

#### **2.2.4.1. Nombre de autor, título, subtítulo, género, división entre escenas**

A diferencia de las primeras traducciones publicadas en *La España Moderna* del principio del siglo, donde el apellido del autor aparecía en la forma «Tchekhof», T. 1 ya lo adapta a la ortografía española: «ANTON CHEJOV». T. 2, T. 3 y T. 4 mantienen esta forma, aunque en T. 2 no se concuerda la acentuación del apellido («Chejov»<sup>114</sup>). T. 3 y T. 4 acentúan el apellido conforme con su pronunciación en el idioma de partida («Chéjov»), pero no toman en cuenta la acentuación original del nombre de pila, transcribiéndolo «Anton». Todas las tres traducciones en catalán optan por una transcripción fiel a la pronunciación rusa: «Anton Txèkhov». En la primera de ellas, Formosa adapta a la pronunciación catalana la transcripción de los nombres propios tanto del autor como de *dramatis personae*, siguiendo el criterio de Andreu Nin de representar los nombres a la manera catalana y no francesa. Los traductores de T. 6 mantienen el mismo criterio.

El título de la obra «Дядя Ваня» [*Diadia Vania*] alude al protagonismo de dos personajes: el epónimo Vania y su sobrina Sonia. El uso de la forma diminutiva del nombre, Vania en vez de Iván, ha sido interpretado por diferentes investigadores como una característica de su personalidad débil, así, para V. Golstein (В. Гольштейн), «Chéjov describe el drama de Iván Petróvich Voinitski que no llegó a ser él mismo, sino simplemente un tío Vania, lo cual se subraya con el título de la obra. En “Las escenas de la vida rural” se pierde la percepción de la personalidad, su individualidad. Voinitski se presenta a través de las relaciones con los demás. Se sacrifica por su familia»<sup>115</sup> (2019, I: 138). V. Yermílov (В. Ермилов, 1954) y T. Korenkova (Т. Коренькова, 2019, I) reiteran la relación del diminutivo con la característica del personaje, aunque sin verlo como una alegoría de la pérdida de personalidad: al contrario, según ellos, el título representado por un nombre masculino difundido en Rusia, enfatizado con cierta ironía, hace referencia a un carácter

---

<sup>114</sup> Aquí y en adelante en este párrafo la cursiva es nuestra.

<sup>115</sup> «Чехов описывает драму Ивана Петровича Войницкого, который не стал собой, а стал лишь дядей Ваней, что и подчеркивается названием пьесы. В чеховских “Сценах из деревенской жизни” ощущение личности, ее индивидуальность теряются. Войницкий представлен через отношения с другими. Он жертвует собой для семьи.»

masculino común: «Con el título mismo el autor indica la cotidianeidad, la ordinariedad de sus protagonistas y sus sufrimientos»<sup>116</sup> (Yermílov, 1954: 133-134). El reputado historiador de arte, teólogo, filósofo Pavel Florenski (Павел Флоренский) caracteriza en su tratado onomatológico «Имена» [*Nombres*] el nombre Iván con los significados de «humildad, sencillez» («кротость, простота», Флоренский, 2007: 379). Pensara Chéjov en semejante interpretación o no, tomando en cuenta su comentario sobre otro protagonista, Ivánov, se puede consentir que el Vania de su drama representa una especie de antonomasia de un personaje corriente: V. Korolenko (В. Короленко) cita en sus memorias las palabras del dramaturgo: «“Iván Ivánovich Ivánov”... ¿Lo entiende? Hay miles de Ivánov... un hombre de lo más común, ningún héroe...»<sup>117</sup> (1986: 43). Aunque la connotación del diminutivo inevitablemente se pierde en las reescrituras, todas transmiten el carácter corriente del protagonista. El título es *El tío Vania* en T. 1 y T. 2, *Tío Vania* en T. 3, *L'oncle Vania* en T. 5, T. 6 y T. 7.

En el caso de T. 4, *Espía a una mujer que se mata*, tenemos que ver con una típica recreación que usa un título alternativo; sin embargo, subtitula la obra «a partir de *Tío Vania* de Anton Chéjov», resaltando así el carácter independiente de la transposición a la vez que su enlace firme con el texto fuente. Como menciona el autor de la recreación Veronese en una entrevista a Jean Graham-Jones (en Laera, 2014: 67), el título fue inspirado por un verso de Urs Graf descubierto en un libro de Jacques Prévert que lo impactó profundamente: «El hombre que se ahoga espía a una mujer que se mata». El director utilizó la primera parte del verso como título de otro montaje basado en «Три сестры» [*Les tres germanes. Las tres hermanas*]. El argumento sugerido por la ilustración del grabador renacentista suizo Urs Graf *Ertrinkender und Selbstmörderin (Un hombre ahogándose y una suicida, 1523)* le pareció fiel a la conducta de los personajes chejovianos: «Veronese has stated in interviews that for him the drowning man is the provincial universe of landed gentry» (Jean Graham-Jones en Clayton, 2013: 211). Es decir, aunque alejándose de la equivalencia literal, T. 4 sigue refiriéndose a una vivencia universal.

---

<sup>116</sup> «Самим названием пьесы автор как бы указывает на повседневность, обыкновенность и своих героев, и их страданий.»

<sup>117</sup> «“Иван Иванович Иванов”... Понимаете? Ивановых тысячи... обыкновеннейший человек, совсем не герой.»

La obra original se subtitula con la definición «Сцены из деревенской жизни в четырех действиях» («Escenas de la vida rural en cuatro actos»), que curiosamente le sirve de género. Las diferencias conceptuales en T. 1 se hacen notar ya en ese subtítulo. Lo que en T.2, T.3, T.4, T. 5, T.6 y T.7 está justamente expresado con la palabra «escenas», en T.1 se convierte en «Comedia».

FUENTE <sup>118</sup>	T. 1	T. 2	T. 3	T. 4	T. 5	T. 6	T. 7
ДЯДЯ ВАНЯ	EL TÍO VANIA	EL TÍO VANIA	TÍO VANIA	ESPIA UNA MUJER	L'ONCLE VÀNIA	L'ONCLE VÀNIA	L'ONCLE VÀNIA
Сцены из деревенской жизни в четырех действиях (61)	Comedia en cuatro actos Traducción directa del ruso por Fernando Accame y Ricardo Lahoz (3)	Escenas de la vida campestre Versión y prólogo de Enrique Llovet	Escenas de la vida en el campo cuatro actos y adaptación de Andrés Trapiello (5)	QUE SE MATA a partir de Tío Vania de Anton Chéjov. Daniel Veronese (5)	Escenes de la vida rural quatre actes. Traducció de Feliu Formosa (3)	Escenes de la vida rural quatre actes (244)	Escenes de la vida rural quatre actes (3)

El Glosario de teatro de André G. Bourassa (*Glossaire du théâtre*, 2010) define la comedia como «una acción escénica que provoca la risa por la situación de los personajes o por la descripción de la moral y los caracteres, y que tiene un final feliz»<sup>119</sup>. Es famosa la polémica provocada por Chéjov con respecto al género de sus obras teatrales mayores, en particular, la clasificación de «Чайка» [*La gaviina. La gaviota*] y «Вишнёвый сад» [*El jardí dels cirerers. El jardí de los cerezos*] como comedias. Mucho se ha escrito del porqué de esa definición; entre otras cosas, se ha hablado de un nuevo tipo de comedia —Máximo Gorki (1953: 422) lo define como una *comedia lírica*—, de un drama con elementos cómicos o de farsa —el autor mismo confesaba en una carta: «No me ha salido un drama, sino una comedia, en algunas partes incluso una farsa»<sup>120</sup> (П. XI: 248), y

<sup>118</sup> La división en colores es totalmente aleatoria, sin otro fin que facilitar la lectura. En T. 3 seguimos reflejando en rojo, como en la versión publicada, los fragmentos que no se incorporaron en el montaje.

<sup>119</sup> « Action scénique qui provoque le rire par la situation des personnages ou par la description des mœurs et des caractères, et dont le dénouement est heureux. »

<sup>120</sup> «Вышла у меня не драма, а комедия, местами даже фарс.»

criticaba los montajes expresamente melancólicos de Konstantín Stanislavski con el Teatro de Arte de Moscú, considerados como ejemplares a lo largo de las décadas siguientes<sup>121</sup>—, del comienzo del teatro contemporáneo con la novedad de su enfoque y sus procedimientos constructivos que dificultan la catalogación de sus obras (Pérez-Rasilla, 2013). Desde el punto de vista del contenido, A. Skaftímov introduce el concepto de la *ambigüedad emocional* de la obra de Chéjov («эмоциональная двусторонность», 2007 [1948]: 309), donde el lado triste se combina con el elemento cómico. Se ha hablado también del concepto originario de una comedia que ironiza sobre los hábitos sociales, la melodramatización de la vida propia, sin que la ironía tuviera propósitos de diversión (este tema fue tratado, entre otros, por Zinovi Paperny, 1976, Emma Polótskaia, 1969 y Carol Strongin, 1981)<sup>122</sup>.

En todo caso, «Дядя Ваня» no recibió la misma clasificación controvertida: el subtítulo «Escenas de una vida rural en cuatro actos» remite a la cotidianidad del contenido, pero no a su carácter cómico, como implica la propuesta de T. 1, por lo que da pie a una nueva interpretación del texto. Sin privarle de elementos cómicos, Chéjov refleja en esta obra la vida misma con toda su ambigüedad. Así lo entiende Gary Saul Morson: «En *Tío Vania*, los personajes se comportan de una manera tan “teatral” como lo esperaríamos, pero lo hacen en un mundo que parece de lo más ordinario y cotidiano, no muy distinto del mundo del público. Por eso, los acontecimientos que parecerían trágicos o heroicos en otras obras adquieren aquí un tono de comedia o incluso de farsa»<sup>123</sup> (2019 [1992], I: 253).

Por último, O. Podólskaia, defendiendo la tesis de la relación de «Дядя Ваня» con «Пучина» [*Abismo*], de Aleksandr Ostrovski, remarca la posible influencia del subtítulo de la obra «Пучина» de Ostrovski, «Escenas de la vida moscovita» («Сцены из

---

<sup>121</sup> Anna Linden en «A. P. Chekhov vs. Gorkii and the Moscow Arts Theater», in *Russian History*, 1991, vol. 18, N 4, pp. 501-528 aborda el papel de Stanislavski y su teatro en el proceso de la transformación de las obras chejovianas en melodramas.

<sup>122</sup> Paperny, en particular, opinaba que las comedias chejovianas no suponían un tono abiertamente satírico, una burla del escritor sobre la vida, sino más bien la ironía de la vida a la que se somete el protagonista, por eso después de ellas uno no se ríe, sino se pone a pensar («Не открыто сатирическая интонация, не издевка писателя над жизнью, а скорее насмешка жизни над героем. (...) После него не смеются, а задумываются»), Paperny, 1976).

<sup>123</sup> «В «Дяде Ване» персонажи ведут себя настолько «театрально», насколько мы этого ожидаем, но они делают это в мире, который кажется самым обычным и повседневным, не отличающимся от мира зрительского. А потому события, которые выглядели бы трагическими или героическими в прочих пьесах, здесь приобретают тональность комедии или даже фарса.»

московской жизни»): «Por eso la pieza no es más que “escenas”, igual que una crónica de prensa, una constatación de hechos sin emociones, sin valoraciones subjetivas»<sup>124</sup> (2019, I: 52). El subtítulo, vertido como «Escenas de la vida campestre» en T. 2, «Escenas de la vida en el campo» en T. 3 y «Escenes de la vida rural» en T. 5, T. 6 y T. 7, ya subraya que la trama consiste en unas escenas de las que está llena la vida de cualquier familia.

Salvo T. 4, las demás reescrituras mantienen la división de la obra entre cuatro actos. T. 3, además, divide los actos en escenas que no están en el original. La adaptación de Veronese, en cambio, no contempla división en actos. La mayor parte de la recreación incorpora el contenido del III acto del texto fuente.

#### **2.2.4.2. Reparto, vocativos, diminutivos**

T. 1 y T. 2 incluyen el reparto original, aunque no reproducen más que los nombres, sin incluir las explicaciones. T. 1, además, agrega los nombres de los actores del montaje en 1926. T. 3 sí conserva los comentarios del autor sobre cada personaje, pero en esta versión desaparece el papel del único figurante de la obra, el Trabajador, cuyas funciones se redistribuyen. El reparto de Veronese tampoco incluye a todos los personajes, sino sólo a Serebriakov, Astrov, Vania, Sonia, Elena, Teleguin y María: algunas de las funciones del Trabajador y de la niñera eliminados del texto se otorgan a Teleguin, que aquí es un personaje femenino. Los textos en catalán no hacen cambios en el reparto, únicamente T. 5 omite el comentario que explicaba la relación de parentesco entre Vania y su madre. Esta mención se restablece en T. 6.

Las primeras traducciones indirectas (T. 1, parcialmente T. 2, T. 3 y T. 5) alteraron la precisión de los nombres. En el caso de los textos en español, la dificultad de observarla arraiga en la falta de un sistema estandarizado de transcripción y transliteración del alfabeto cirílico, según comentamos en la Introducción. Los traductores que no dominaban la lengua de la partida copiaron la transliteración francesa o alemana, hecho que en algunos casos dificultaría la pronunciación. Algunas veces la consulta de distintas fuentes intermedias ha llevado a inconsistencias. Así, T. 2 y T. 3 transcriben los nombres

---

<sup>124</sup> «Поэтому пьеса — всего лишь «сцены», сродни газетной хронике, констатация фактов без эмоций, субъективных оценок.»

del tío y la sobrina *Vania* y *Sonya*, cuando en ruso, en realidad, encontramos las mismas letras (Ваня, Соня).

El catalán sí cuenta con criterios estandarizados aprobados por l'Institut d'Estudis Catalans en 2015<sup>125</sup>, pero las traducciones que observamos son anteriores a esa propuesta. Por lo tanto, los traductores al catalán (T. 5, T. 6, T. 7) se han guiado por la intención de concordar con la ortografía catalana la pronunciación de los nombres rusos. T. 5 que, a diferencia de T. 6, no tenía acceso al original, tuvo que abordar esa pronunciación a través de las traducciones en lenguas intermedias.

En el prólogo de otra gran obra de Chéjov traducida recientemente al catalán, *La gavina*, la traductora Raquel Ribó comenta que se han conservado las formas tradicionales de transcripción de los apellidos de los personajes, tales como *Trepliov* (en vez de *Tréplev*), *Zaretxnaia*, *Nikolaievitx* (sin acentos), explicando que «Aquest és el sistema utilitzat pertot arreu» (Txèkhov, 1997: 10), aunque para los que quieran saber dónde cae el acento original en cada nombre, presenta una lista de personajes cuyos nombres aparecen con la sílaba tónica en cursiva.

El principio del «sistema utilitzat pertot arreu» lo siguieron algunos traductores de «Дядя Ваня» también, sin tomar en cuenta que las traducciones de las lenguas que ellos habían consultado empleaban una ortografía distinta por la carencia de sonidos rusos que sí existen en castellano. Así, *Mijail* (Михаил) en T. 2 y T. 3 se transcribe como *Mihail*, a pesar de que la *j* corresponde al sonido *x* del ruso. *Petrushka* es *Petruchka* en T. 1, *Petruska* en T. 2 y 3, dando pie a diferentes sonidos que trastornan la eufonía del nombre en ambos casos. Las traducciones catalanas mantienen la pronunciación original con la transliteración *Petruixka*. Los patronímicos en T. 2 terminan con *tch* en vez de *ch* (*Lvovitch*); *Vasilevna* se sustituye por la forma *Vasilovna*. *Yelena* (Елена) en T. 3 se convierte en *Helena* y en T. 5, en *Elena*, reemplazada por la forma *Ielena* en T. 6 y T. 7.

Los cambios más frecuentes, sin embargo, aparecen en la primera traducción al español (T. 1). Además de unos evidentes errores tipográficos, como *Serebriaskov* en vez de *Serebriakov* o *Ylla* a cambio de *Iliá*, destaca la españolización de los nombres: aquí, *Yefim* es *Efino*, *Aleksandr* es *Alejandro*, *Pavel Alekséievich* es *Pablo Alexandre*, *Mijail Lvóvich*

---

<sup>125</sup> <https://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000262/00000094.pdf>

es *Miguel Svovich*, que en el IV acto incluso llega a ser llamado por el obrero que viene a buscarlo como *Miguel Ivanich*. Es probable que las modificaciones se debieran a la intención de ofrecer al público nombres más reconocibles, pero la falta de consistencia provoca malentendidos, mientras que una transcripción puntual de la pronunciación rusa (T. 6) facilita su enunciado por parte de los actores. T. 1 altera, por ejemplo, el nombre de Konstantín Trófimovich Lakedemónov, un familiar lejano de Teleguin, a cuyo apellido —que evoca motivos de la mitología griega— está dedicado el ensayo *Offenbach and Chekhov; or, La Belle Elena*, de Laurence Senelick<sup>126</sup>. La mención de este pariente, además, tiene un efecto cómico pues representa a un catedrático, el conocimiento del cual es lo único de que consigue presumir el protagonista. En T. 1 este nombre se convierte en *Constantino Trofunovich Serebriaskof*: además de incumplir los efectos logrados en el original, se produce una confusión por su parentesco repentino con otro protagonista, Serebriakov. T. 2 y T. 3 lo incluyen como *Konstantin Trofimitch Lakedemonov*, T. 5, como *Constantin Trofïmovitx Lakedemònov*; T. 6 y T. 7 alteran el acento del patronímico: *Konstantin Trofïmòvitx Lakedemònov*. T. 4 no lo nombra, pero conserva el efecto de la réplica mediante la mención de Stanislavsky:

«TELEGUIN. Yo, excelencia, tengo hacia el teatro no solo veneración, sino hasta un sentimiento como... de cercanía. El hermano de la mujer de mi hermano, Dios mediante, conoció a Stanislavsky... un honor.

VANIA. Espera, Teleguin, por favor... Estamos tratando un asunto familiar importante. No metas ni a Dios ni a Stanislavsky en eso» (85).

La mención de una figura tan prestigiosa como Stanislavski, cuyo apellido es mucho más conocido por el público contemporáneo, consigue el efecto cómico buscado; al mismo tiempo Veronese rinde cierto homenaje a la memoria del escenificador más famoso de Chéjov: «Stanislavski appears as a reference to a method of expression of a kind of theatricality that should be respected» (Veronese en Laera, 2014: 71).

La transcripción basada en terceros idiomas destaca también en el caso de los nombres citados: así, el apellido de Turguénev se escribe en T. 1 a la manera francesa *Turguenef* (cambiando a *Turgueniev* en T. 2 y 3, *Turguènev* en T. 5, 6, 7). Dostoievski en T. 1 se

---

<sup>126</sup> Según este ensayo, Yelena, comparada en la obra con una sirena, representa a Elena la hija de Leda y el Cisne, y su marido, a Menelao, rey de Esparta, otramete llamada Lacedemonia (Senelick, 1990).



menciona a la manera alemana, *Dostoyewski*. Tanto la reescritura argentina como las traducciones catalanas optan por la ortografía *Dostoievski*. Por otro lado, el nombre de Schopenhauer, omitido en T. 1, tiene una ortografía adaptada al español en T. 2 y T. 3 (*Shopenhauer*).

T. 6 agrega en su lista de personajes la explicación «IVAN PETRÒVITX (VÀNIA) VOINITZKI, el seu fill» (247). En la versión T. 7 ya no se contempla necesario explicar que *Vània* es una forma del nombre *Ivan*. *Sofía* y *María* españolizadas de las versiones 1, 2 y 3 se transcriben en las traducciones catalanas con fidelidad a la pronunciación original: *Sòfia* y *Màrya*.

Una interesante evolución se nota en los vocativos usados en diferentes traducciones, tratándose tanto de los nombres y patronímicos, como de palabras cariñosas y apodos. T. 1 españoliza también los vocativos. Obviamente para ahorrarle al público la confusión que generan las diferentes formas del nombre y patronímico del protagonista, que da título a la obra, Voinitski es llamado siempre tío Vania, por su nombre diminutivo y sin el patronímico, hecho que no sucede en el original donde a él se le dirige con el patronímico. La reducción de los patronímicos debido a la incomodidad que suponen para el espectador local altera en ocasiones las normas socioculturales del texto fuente. Así, el profesor en T. 1 habla de su suegra sin mencionar más que su nombre, lo cual no parece justificado, sobre todo cuando la menciona junto a su mujer, a la que llama por su nombre y patronímico: «¡Que llamen a Maria y a Elena Andreievna!» (T. 1, 43). T. 2, en cambio, incluye todos los vocativos del original, sin temor a que el empleo de los patronímicos rusos sorprenda o incomode a los lectores de nuestros días.

Del problema que supone la tradición rusa de emplear diferentes formas del mismo nombre como vocativo escribe detalladamente M. Frayn (2016 [2008]). Los rusos usan diferentes vocativos para dirigirse a alguien; el mismo personaje se puede llamar por su apellido, nombre de pila, nombre con el patronímico, sólo el patronímico o numerosas variantes de diminutivos del nombre, desconcertando tanto a los actores, como al lector o espectador extranjero. En «Дядя Ваня», además, es frecuente referirse al otro con el equivalente francés del nombre (*Hélène, Jean*), como tenía por costumbre la clase culta antes de la Revolución. Para conseguir una pronunciación más natural y una accesibilidad rápida por parte del público, el dramaturgo británico dice haber simplificado tales

variantes: «He eliminado algunas variantes francesas de nombres de pila en *Tío Vania*. *Hélène* está demasiado alejada para el oído inglés de *Yelena* como para asociarlas rápidamente en la mente»<sup>127</sup> (58). Sin embargo, Frayn conserva las formas *Alexandre* y *Jean* usadas por María Vasílevna al referirse a su yerno y a su hijo a la francesa, «ya que estas referencias describen con precisión su distanciamiento del día a día gris de la vida provinciana» (*ibid.*). No obstante, la manera francesa *Hélène* también contiene referencias semánticas. Laurence Senelick (1990) observa que el único que llama a Yelena de esta manera es Voinitski. Esta circunstancia se remite a la relación caricaturesca entre Helena de Troya y su marido Menelao en la ópera bouffe *La belle Hélène* de Offenbach: notemos que es Vania, y no el verdadero marido de Yelena Serebriakov, quien aparece en la típica escena cómica del marido engañado descubriendo a la mujer en los brazos de otro (III acto). *Hélène* de Chéjov, como la troyana afrancesada, atrae a tres personajes masculinos de la pieza, provoca un conflicto; sin embargo, su intento de escaparse se transforma ridículamente en un viaje con su marido enfermo a Járkov (como apunta B. Singerman (1988: 100), Járkov en la geografía chejoviana denota una ciudad de la provincia sin encanto<sup>128</sup>). Para Scharénskaia, además, el nombre de pila *Yelena* alude a la voz *лень* ([leñ], «pereza») en ruso, ya que la ociosidad de la protagonista se comenta varias veces a lo largo del texto. Si volvemos a recurrir otra vez al estudio onomatológico de Pavel Florenski, su explicación del nombre Yelena describe con bastante precisión la índole de la protagonista chejoviana: «atrae de una manera que ni lo notas», «embruja, persuadiendo con sus encantos», «Yelena misma no tiene libertad, volátil como el agua, con sentimientos que se alternan igual que las olas en la marea, con un ritmo que ella misma ignora»<sup>129</sup> (2007: 252). Recordemos que el personaje de Yelena Andréievna se acompaña de metáforas tanto acuáticas como relacionadas con la magia:

---

<sup>127</sup> «Я убрал некоторые французские варианты личных имен в “Дяде Ване”. “Элен” для английского слуха слишком далека от “Елены”, чтобы быстро соединить их в сознании. Однако я сохранил употребляемые Марьей Васильевной “Александр” на французский манер для Серебрякова и “Жан” для Войницкого, так как эти обращения точно характеризуют ее отстраненность от серых будней русской провинциальной жизни.»

<sup>128</sup> «Усадьбе, Парижу и Москве противостоит Харьков — в чеховской географии он обозначает близкий провинциальный город; там имела успех Аркадина, туда по делам на всю зиму отправляется Лопахин, оттуда Марии Васильевне, матери дяди Вани, какой-то Павел Алексеевич прислал свою новую брошюру, туда на время, чтобы оглядеться, уезжают из имения профессор Серебряков с женою.»

<sup>129</sup> «Увлечет в свою сторону так, что этого и не заметишь...»; «... заманивает, убеждая чарами...», «И сама Елена не имеет свободы, изменчивая как вода, с чувствами, сменяющимися в ней волнами прибоя, по ей самой неведомому ритму.»

Vania le dice —y ella misma lo repite en el III acto— que por sus venas corre sangre de sirena; Sonia y Ástrov hablan de su hechicería con la que ha contagiado a todo el mundo de ociosidad. Continuando con la deconstrucción del nombre, Florenski opone la forma eclesiástica que empieza con el sonido *iota* a *Elena*, un nombre de la alta sociedad sin esa connotación espiritual. La protagonista se llama Elena en T. 1, T. 4 y T. 5, Yelena en T. 2, Helena en T. 3 y Ielena en T. 6 y T. 7. La forma *Hélène* se reemplaza en T. 1, T. 2 y T. 4 con vocativos neutros o desaparece, por ejemplo:

FUENTE	T. 1	T. 2	T. 3	T. 4	T. 5	T. 6	T. 7
A? Ну, да... хорошо... Я, Hélène, все видел, все... (97)	¿Eh...? ¿Ah, sí...! ¿Todo lo he visto, Elena! (43)	¿Cómo? Bueno, sí... Claro... Lo he visto todo, Yelena, todo... (49)	¿Cómo? Ah, bueno, sí... Claro, Hélène... Lo he visto todo, todo... (66)	¿Qué?... Ah, sí, claro... Pero lo vi todo. Todo (78)	Eh? Ah..., sí..., molt bé... Ho he vist tot, Hélène, tot! (51)	Eh? Ah..., sí..., molt bé... Ho he vist tot, Hélène, tot! (289)	Eh? Ah..., sí..., molt bé... Ho he vist tot, Hélène, tot! (38)

La forma *Jean* sí aparece en T. 2 y T. 4, aunque sigue reemplazada por las formas neutras *Ivan* o *Vania* en T. 1, probablemente por su mayor reconocibilidad como una variante de Vania: «Iván, no contradigas a Alejandro...» (45). Así pasa por alto un rasgo importante de la madre que la caracteriza como una mujer que pertenece a otra época, que venera las formalidades; aunque, de este modo, la traducción consigue una homogeneidad que evita las posibles dudas del público que podía ignorar dicha costumbre rusa del siglo XIX de tratarse con los equivalentes franceses de sus propios nombres.

Es remarcable que Voinitski usa también el galicismo *maman* al hablar de su madre, que implica una perspectiva medio irónica y medio formal en la prosodia del intérprete del papel. La única vez cuando Vania le dirige a su madre la versión más informal «*матушка*» es en su desamparo del III acto, acompañándola con palabras de desesperación. A pesar del sufijo típico para los diminutivos, esta palabra es un análogo de *madre* (*mare*), pudiendo referirse también a una madre religiosa, guía espiritual, cuyo apoyo necesita Voinitski en un momento de perturbación. T. 1, T. 2 y T. 3 traducen la palabra como

*madre*, T. 4, como *mamá*, T. 6 y T. 7, como *mare*, únicamente T. 5 opta por la forma diminutiva *mareta*. Por su ironía destaca también el trato *Herr profesor* que usa Vania al hablar de su cuñado. Mientras T. 2 borra y las versiones siguientes conservan el término de cortesía en alemán, T. 1 omite en los primeros dos actos la palabra *Herr* con la que Vania habla sobre el profesor, malogrando el efecto de ironización, y no la introduce más que en el III acto, acompañándola con una explicación ajena al texto fuente: «Es extraño el deseo que nos ha comunicado el “Herr Profesor”, como dicen los alemanes, de que nos reunamos hoy todos aquí a la una» (35). La explicación adicional en este caso no parece aportar más claridad a la burla.

Los diminutivos en ruso se utilizan tradicionalmente para expresar ternura, un aprecio especial. En algunas versiones el diminutivo *Sóniechka* o bien se pierde sustituido por *Sonia* (T. 1), o bien se complica con la transliteración alemana *Sonetschka* o *Sonischka* (T.2, T. 3), mientras que los signos *ch* serían suficientes para transmitir el sonido ч del ruso. En T. 1 incluso aparece un caso de tergiversación completa del nombre (*Buichka*).

FUENTE	T. 1	T. 2	T. 3	T. 4	T. 5	T. 6	T. 7
Телегин. Я когда-то крестил Сонечку, и его превосходи- тельство, ваш супруг, знает меня очень хорошо. (69)	Soy padrino de Buichka, y Su Excelencia, su esposo, ya me conoce, ya... (11)	Soy el padrino de Sonya y Su Excelencia, su marido, me conoce perfecta- mente. (19)	Soy el padrino de Sonya y Su Excelencia, su marido, me conoce de sobra. (23)	Soy madrina de Sonia. Su esposo me conoce bien. (28)	Fa anys vaig fer de padrí de Sòniexka, i sa Excel·lència , el marit de vostè, em coneix molt bé. (19)	Fa anys vaig fer de padrí de la Sòniexka, i sa Excel·lència, el marit de vostè, em coneix molt bé. (255)	Fa anys vaig fer de padrí de Sòniexka, i sa Excel·lència a, el marit de vostè, em coneix molt bé. (10)

Las traducciones catalanas reproducen la forma *Sòniexka*, equivalente al ruso según su pronunciación. Además, T. 6 y T. 7, a diferencia de la primera versión catalana, T. 5, empiezan a emplear los artículos definidos con los nombres propios, un recurso que da pie a una conversación más natural y contextualizada en un ambiente familiar para el público. En la obra original en un solo lugar Marina llama a la protagonista *Sóniushka*. En su ensayo *Beaumarchais*, Victor Hugo dedica un detallado análisis a la importancia

de las variedades del mismo nombre en una obra literaria, basándose en el empleo de las variantes *Suzanne*, *Suzette* y *Suzon* en *Las bodas de Figaro*: «En esta mujer hay tres mujeres y en estas tres mujeres está toda mujer» (1901: 78). Esta diferencia no es casual tampoco en la obra de Chéjov. La protagonista es llamada *Sónechka* tres veces: por Teleguin, al mencionar que fue el padrino en el bautismo de la niña, y dos veces por la nodriza, al mencionar a la difunta Vera, la madre de Sonia. Las tres referencias están relacionadas con un período de la infancia de Sonia, por lo cual se emplea el diminutivo más infantil de su nombre. La forma *Sóniushka*, al contrario, viene a contrastar con la infancia ya pasada: «Ты, Сонюшка, тогда была еще мала, глупа...» («Tú, Sóniushka, eras pequeña en aquel entonces, no lo entendías»; 78). Este matiz queda desapercibido en todas las traducciones observadas, excepto en la última versión en catalán, T. 7, que lo expresa con la forma *Sòniutxka*. Sin embargo, T. 5, T. 6 y T. 7 omiten el vocativo en la réplica de la última escena donde Vania llama a Sonia «дитя мое» (115; «Nena mía» (T. 1, 61), «Mi niña» (T. 2, 65; T. 3, 91), «Niña mía» (T. 4, 110), «Filla meva!» (T. 8, 170)), por lo cual no se destaca su relación paternal con la sobrina. De la misma manera, el diminutivo *Lénochka* con el que se dirige el profesor a su mujer al principio del II acto se sustituye en T. 1 con la forma neutra *Elena*. Si comparamos con la traducción francesa de la misma época, Denis Roche introduce la forma «Lènotchka», explicando en una nota al pie de página que es el «diminutif d’Hélène» (1922: 27). T. 2 todavía evita el uso del diminutivo, de manera que disipa la cordialidad entre los cónyuges. T. 3 y T. 4, en cambio, utilizan la forma *Lenochka*, mientras que T. 5, T. 6 y T. 7 llegan a corregir el acento también (*Lènotxka*).

FUENTE	T. 1	T. 2	T. 3	T. 4	T. 5	T. 6	T. 7
Ты, Леночка... Невыносимая боль! (75)	¡Ah... Elena; qué dolor más insoportable! (19)	Tú... Tengo un dolor terrible. (25)	Lenochka ... Tengo un dolor espantoso. (33)	Lenochka ... ¿Dónde estás, querida? (43)	Tu, Lènotxka... Insuportable, aquest dolor! (27)	Tu, Lènotxka... Un dolor insuportable! (263)	Tu, Lènotxka... Insuportable, aquest dolor! (17)

Las modificaciones en T. 1, siempre dirigidas a una máxima españolización para mayor comodidad del espectador, en ocasiones neutralizan algunos vocativos cargados de una

gran importancia emocional. En la misma traducción, Yelena Andréievna llama a Ástrov *doctor* (T. 1, 55), algo que no pasa en el original. Esta decisión de los traductores podría explicarse por la intención de transmitir el trato respetuoso sin incluir el patronímico, sin embargo, el diálogo resulta más formal que en el texto de partida, sobre todo teniendo en cuenta que tiene lugar inmediatamente después de la escena del beso entre los dos protagonistas.

Los diálogos que reflejan la jerarquía de las relaciones entre los personajes pueden suponer una dificultad especial: vocativos como *батюшка, голубчик, голубка* disponen de matices estilísticos y semánticos. La forma *батюшка* (según el diccionario explicativo de Dal, «*padre*, con un toque de respetuosidad»<sup>130</sup>), que Marina dirige a Serebriakov, y su cariñoso *светик* (según el mismo diccionario, «*luz, lucecita mía, luz de mis ojos*, un vocativo de cariño: querido, amado, cariño»<sup>131</sup>) en el II acto son reemplazados en T. 1 por *señor*. La versión de Llovet (T. 2) sustituye *señor* en el diálogo con el médico por *hijo*, que se conserva en T. 3, mientras que en la conversación con Serebriakov opta por una solución demasiado libre, *mi amor* («Vamos, hijo, vamos a la cama... Ven, mi amor...», 28-29), y unas réplicas más tarde cambia de tratamiento con la versión *padrecito*. En cambio, la homogeneidad del original se mantiene en las traducciones catalanas con la forma *padrinet*<sup>132</sup>. Sin embargo, T. 5 sugiere las expresiones *senyoret* y *maco* en los diálogos con Serebriakov, mientras que en el trato con Ástrov neutraliza el afecto con la forma *doctor*. Las traducciones posteriores catalanas lo solucionan con la forma *padrinet*, una opción que mantiene el matiz diminutivo también, gracias al morfema apreciativo –et, cargado de afectividad.

FUENTE	T. 1	T. 2	T. 3	T. 4	T. 5	T. 6	T. 7
Кушай, батюшка. (63)	Томас, señor. (5)	Бебе, hijo. (13)	¿Un té? (15)	-	Тé, beu, padrinet. (13)	Тé, beu, padrinet. (249)	Тé, beu, padrinet. (5)

<sup>130</sup> «Отец (с оттенком почтительности).»

<sup>131</sup> «Свет, светик мой, свет очей моих, ласкат. милый, любезный, ненаглядный.»

<sup>132</sup> En la versión de Avrova y Casas publicada en el volumen *Quatre peces teatrals* se usan las formas «doctor» (111) y «senyoret» (129).

El vocativo *голубушка* («cariño», lit.: «palomita») de Ástrov, dirigido a Sonia en el final del II acto (85), que transmite la simpatía del médico por la joven que no llega a ser atracción, es reemplazado por la versión neutra *Sonia/Sonya* en las traducciones 1 (31) y 3 (49). Mientras tanto, T. 2 lo expresa con las palabras *bonita mía* (36), que contradice los comentarios de Yelena en el III acto sobre el aspecto de Sonia. T. 1 y T. 2, además, traducen como *Sonia (Sonya)* el trato más formal del médico en el IV acto («Sofia Aleksandrovna»). T. 5 (38), T. 6 (275) y T. 7 (27) introducen otra versión funcionalmente más equivalente, *estimada*. En el caso de los diálogos con Yelena Andréievna el vocativo se conserva en las traducciones catalanas, mientras que las españolas suelen neutralizar los diferentes matices que emplea la madrastra al dirigirse a Sonia. Como nota Scharénskaia, «Tanto *голубка* [*golubka*, lit. «paloma»] como *голубушка* [*golúbushka*, diminutivo de *paloma*] son referencias metafóricas. Sin embargo, la palabra *голубка* es más humana que aviar. Tanto por el significante como por el significado, las voces *голубушка*, *голубка* se relacionan con la belleza celestial angélica, encarnada en la hermana de Voinitski»<sup>133</sup> (2020: 309). Es peculiar que con estos vocativos en la obra sólo se les llama a Sonia y al mismo Voinitski, simbolizando su inocencia. Sin embargo, según Scharénskaia, la forma sin diminutivo que Yelena Andréievna dirige a Sonia resalta el significado aviar de la palabra, enfatizando en este caso la vulnerabilidad de su hijastra. En la escena de la «reconciliación», Yelena primero utiliza la forma distante *Sophie*: T. 1 y T. 2 la cambian por *Sonia (Sonya)*. Cuando la hijastra la hace llorar, la llama «чудачка» («Чудачка, и я заплакала...») (86) — «Tonta [dicho con cariño], me he puesto a llorar yo también...»). T. 1 omite la réplica por entero. T. 2 lo perifrasea: «Es ridículo, me vas a hacer llorar a mí también...» (37). En T. 3 aparece la forma *tonta* (51), *beneita* en T. 5 (40) y T. 7 (28) y *ximpleta* en T. 6 (276). Más tarde sigue el vocativo *милая моя* («cariño», 88). En T. 1 es *querida mía* (33), en T. 2: *amiga mía* (38), en T. 3 el vocativo se omite. Las traducciones catalanas optan por *estimada* (T. 5, 41; T. 7, 28) o *estimada meva* (T. 6, 277). Por último, la misma expresión que combina la simpatía con la distancia, *голубка* (92), esta vez pronunciada por Yelena Andréievna, es omitida en T. 1, vertida como *niña* en T. 2 (43), *preciosa* en T. 3 (59), *criatura* en T. 5 (45) y T. 7 (33),

<sup>133</sup> «И голубка, и голубушка – обращения метафорические. Однако в обращении голубушка больше человеческого, чем птичьего. Словесные знаки голубушка, голубка и по линии означающего, и по линии означаемого связаны с ангельской небесной красотой, воплощенной в сестре Войницкого.»

*nena* (283) en T. 6. Si en la solución optada por T. 3 el afecto parece exagerado, las versiones catalanas consiguen expresar la idea del original.

Otra palabra cargada de una gran importancia emocional es *няня*, como la llaman a Marina Ástrov y Sonia, así como el profesor una vez (no hay diálogo entre Marina y Yelena; Voinitski no la nombra de ninguna manera y Teleguin siempre se dirige a ella con el patronímico). Las traducciones T. 1 y T. 2 usan la palabra *ama* que caracteriza diferentes aspectos del personaje gracias a la ambigüedad semántica del término escogido: el ama como la mujer que amamanta y cuida de las criaturas, el ama de llaves, la protectora del hogar. Esta visión es acorde con el comentario de Donald Rayfield: «One important character is added: the nurse, Marina. Her faith contrasts with the doubts that beset the main characters; she acts as the anchor for Serebriakov and Astrov, and the repository of the household's secrets» (1999: 165). En T. 2, además de *ama*, también aparece la forma *tata*. En la versión T. 3, Sonia la llama secamente Marina o bien omite el vocativo («Deberías estar acostada. Es muy tarde», 38), echando a perder así el matiz afectuoso del personaje, el cariño, la preocupación, aunque en los últimos dos actos aparecen los vocativos *nana* (III acto) o *nani* (IV acto). La traducción catalana *iaia* sí expresa el subtexto emocional necesario, reservando la versión más neutra *àvia* para Mária Vasílevna, lo cual refleja el contraste original del tratamiento familiar con la nodriza frente al desafecto con la abuela (T. 5, T. 6, T. 7). Esta frialdad de la abuela destaca ironizada en la adaptación de Veronese, cuando Vania le pregunta sobre su hermana Vera:

«VANIA: ¿Se acuerda de ella, mamá?

MARÍA (contesta): Cómo no me voy a acordar, era mi hija, ¿no?» (23).

Es significativo que en la pieza de Chéjov este personaje nunca hable sobre su difunta hija, mientras la niñera lo hace varias veces. Por otro lado, Sonia no le dirige más que dos frases a su abuela en toda la obra, una vez, pidiéndoles a ella y al tío Vania dejar de discutir, la segunda vez, preguntando ante la exclamación de la abuela: «¿Qué le pasa, abuela?» («Что с вами, бабушка?», 69). El tratamiento de usted, otra señal de la relación formal y distante, que, por ejemplo, se manifiesta de la misma manera en las traducciones francesas de Roche y Adamov (« Qu'avez-vous, grand-mère? », 1922: 16; 1958: 446), desaparece de todas las reescrituras observadas, expresándose de la siguiente manera:



FUENTE	T. 1	T. 2	T. 3	T. 4	T. 5	T. 6	T. 7
С о н я . Что с вами, бабушка? (69)	-	¿Qué pasa, abuela? (19)	¿Qué pasa, abuela? (24)	¿Pero por qué tenés esa cara, abuela? (28)	Què hi ha, àvia? (19)	Què hi ha àvia? (255)	Què hi ha àvia? (10)

En la versión alemana de Urban (1980: 14) la solución es parecida: el tratamiento no aparece en la forma «Was ist, Großmutter?». La traducción de Vidal sí transmite el tratamiento formal: «¿Qué le pasa, abuelita?» (1968 [1963]: 397), aunque suaviza el vocativo con un sufijo diminutivo ausente en el original. La edición de Avrova y Casas (2012: 118) también reproduce el tratamiento de usted, pero llama a la abuela de la misma manera que a la niñera, por lo cual se borra el contraste mencionado: «Què li passa, iaia?». En las demás versiones el vocativo formal transmite el carácter de la relación incluso sin mencionar el tratamiento.

Otro caso de alteración del contenido emotivo lo encontramos en T. 2 y T. 3, donde Voinitski usa la palabra *amigos* en vez de *señores* al invitar a los demás a tomar el té en el I acto, que no corresponde del todo a su humor.

En la obra de Chéjov, las relaciones interpersonales se reflejan también en los apodos. Sin duda, uno de los lugares más problemáticos de la traducción es el apodo *Вафля* [Gofre]. Las versiones francesas lo vierten a *Grelé* (Roche) y *la Gaufre* (Adamov), la alemana, *Waffelgesicht* (Urban), la española de Vidal, *Panal*. En inglés, M. Frayn (2016 [2008]) se manifiesta contra la traducción difundida *Waffles*, considerando que la palabra en inglés no implica los efectos de la viruela, a los que se debe el apodo en ruso. En las reescrituras que hemos observado, hay tales variantes como «Galleta» (T. 1), «Colador» (T. 3), «Gravat» (T. 5) y «Cara Picada» (T. 5, T. 6, T. 7). El cambio de significante es evidente, pero las soluciones dan una idea del significado de la expresión original, creando la imagen adecuada. T. 2, mientras tanto, opta por la versión «Chivo», por lo que Telegin se ve obligado a introducir un nuevo comentario en la trama, explicando que se llama así por el aspecto de su barba. Sonia en T. 1 lo llama a este personaje «Teleguin», evitando el uso de su nombre y patronímico, pero tampoco optando por «padrino» como podría hacer.

Diferentes tácticas se han aplicado a la hora de adaptar los vocativos de piropo o flirteo, dirigidos a Yelena por Vania y Ástrov. En el III acto, Vania, comparándola con una sirena, la colma con una serie de expresiones de admiración: «Ну, дорогая моя, роскошь, будьте умницей! В ваших жилах течет русалочья кровь, будьте же русалкой!» (91). T. 1 neutraliza los vocativos: «Yo creo que por su cuerpo corre sangre de sirena...» (36). T. 2 usa la metáfora «bruja bonita, encanto, cielo» (42). T. 3 priva la réplica de su carácter afectuoso con «Venga, despierte, Hélène, es usted una sirena» (57). T. 5 ofrece la versión «estimada, tesoro meu» (44), que se repite en T. 7 (32), mientras T. 6 opta por «preciositat, estimada meva» (282): ambos casos logran un efecto equivalente al del texto fuente, expresando la admiración de Vania, la imagen idealizada que Yelena representa para él. Estos adjetivos contrastan con las descripciones bruscas y cómicas con las que la define Ástrov en la escena a solas con Yelena: *хищница* (*depredadora*); *красивый, пушистый хорек* (*bonita mustela suave*), llamándose a sí mismo en esta comparación animalista *старый воробей* (*gorrión viejo*) y *жертва* (*víctima*) que espera ser devorado. *Un gorrión viejo* es, en realidad, parte del dicho «старого воробья на мякине не проведешь» (lit.: «a un gorrión viejo no lo engañarás con la ahechadura»), refiriéndose a su perspicacia debida a la experiencia. T. 1 ofrece el diminutivo *fierecilla* para Yelena y *zorro viejo* para Ástrov, que expresa el carácter directo de la comparación, pero no la comicidad. T. 2 recurre a más de una definición: *pajarillo de presa*, *pájaro depredador*, *una comadreja*, *un tigre*, ofreciendo una traducción literal para el *gorrión viejo*. T. 3 limita a *raposa* y *hurón*, mientras que el médico en esta traducción dice ser *un perro viejo*. T. 4 usa la comparación con *una serpiente encantadora*; en T. 5 y T. 7 la traducción es más descriptiva: «Petit animal de presa, no cal que em miri així, que a mi no m'espanta res...» (50; 37), y continúa más tarde: «Vostè necessita víctimes!», sin las comparaciones respectivas. T. 6 amplía el campo semántico con la versión *preciosa guineu de pell lluent*, siendo Ástrov en este caso *un pollastre vell*. En T. 8 Yelena es llamada *una fera encantadora* y *una bonica fura, de pell llustrosa*, mientras que Ástrov es un *pardal vell* o su *presa*.

Los nombres de los perros cambian de número —y de forma— en casi todas las reescrituras. El original incluye a dos perros a los que llama el vigilante fuera del escenario: «Эй, вы, Жучка, Мальчик! Жучка!» («¡Eу, vosotros, Zhuchka, Málchik! ¡Zhuchka!», 89). T. 1 simplemente translitera uno de los nombres, Yuchka (34). En T. 2

se traduce con «¡Anda, bruto!... ¡“Cucaracha”!...» (40) y en T. 3, con «“León”, “Mora”, “Canela”!» (53), pero ambas traducciones no se conforman con los vocativos y agregan la réplica “No ladres” para que quede claro que se referían a perros. T. 5 y T. 7 presentan una traducción más literal, otra vez, sin embargo, incluyendo sólo a uno de los perros: «Ei, Zuixka, minut, vine aquí! Zuixka!» (42; 29). T. 6 opta por los nombres Zutxka y Nano (279).

### 2.2.4.3. Topónimos

Otro apartado de nombres cuya transliteración ha evolucionado lo conforman los topónimos. Malitskoye (Малицкое) pasa de ser *Analizco* (T. 1) a *Màlevskaia* (T. 5), seguramente persiguiendo una eufonía mayor en el castellano. T. 2 y T. 3, seguramente tras consultar fuentes rusas, ofrecen la forma *Malitskoie* (T.2, T.3). El nombre del pueblo también fue corregido en las posteriores traducciones al catalán y se cambió por *Màlitskoie* (T. 6) y *Malitskoie* (T. 7). Járkov (Харьков) es *Yarkov* en T. 1, *Harkov* en T. 6. En las demás traducciones se han adoptado las formas *Jarkov* y *Khàrkov* en castellano y catalán, respectivamente, aunque en el II acto de T. 2 la misma ciudad aparece como *Harkov*. Tula (Тула) es *Tiela*, Moscú es *Moscou* y Petersburgo es actualizado a *Petrogrado*<sup>134</sup> en T. 1. Kursk se omite en T. 1 y se convierte en *Jurst* en T. 3. El pueblo Rozhdéstvennoye (Рождественное, lit.: Navideño), donde Ástrov piensa ir a herrar a su caballo, según Scharénskaia alude al herrero de Gógol, el protagonista de la novela corta «Ночь перед Рождеством» ([*Noch pered Rozhdestvom*], *La Nochebuena*), simbolizando la esperanza que no muere en el médico. Probablemente a fin de evitar la cacofonía de la transliteración dictada por los idiomas intermedios, el nombre del pueblo es *Rojolensenk* en T. 1, no se menciona en T. 2, se renombra como *Rojdestveno* en T. 3, *Rojdèstvennoie* en T. 5 y T. 6 y *Rozhdèstvenskoie* en T. 7.

### 2.2.4.4. Objetos y fenómenos de la realidad rusa (*realia*)

En la traducción del contenido léxico-semántico dotado de una función estilística, elocutoria y modal, se enfrentan dos desafíos contradictorios: por un lado, preservar las peculiaridades de la obra original, por otro lado, convertirla en un hecho de la literatura en el idioma de destino. Las dificultades prácticas que puede plantear dicha preservación,

---

<sup>134</sup> Es la versión del nombre de la ciudad en vigor entre 1914 y 1924.

sobre todo al referirse a conceptos menos familiares para el público destinatario, acarrear muchas veces la eliminación de las voces «que tradicionalmente se consideran intraducibles o difíciles de traducir»<sup>135</sup> (Nésterova, Sóboleva, 2010: 388) o su *renacionalización*, es decir, reemplazo con análogos más fáciles de comprender en la cultura meta. Las *realia*, sin embargo, son un gran recurso para las estrategias de la traducción en su calidad de interacción cultural que, según la teoría de Lefevere, «no están en absoluto limitadas al campo de la lingüística; operan en el ámbito de la ideología, la poética, el Universo de Discurso y la lingüística» (1997: 126). La traducción de diferentes objetos y fenómenos de la realidad de otra cultura es de particular interés porque permite seguir el proceso de la apropiación de los conceptos desconocidos de otro ámbito sociocultural a lo largo del tiempo.

Las *realia* reflejan el espacio geográfico y cultural del que provienen, por lo tanto, su presencia contribuye a la transmisión del colorido nacional de la obra. Esta ha sido, por ejemplo, la estrategia del traductor alemán de *Onkel Wanja* Peter Urban que transliteraba las palabras *realia* y las comentaba, así enriqueciendo la cultura meta con los conceptos introducidos de la cultura rusa. Otra posibilidad, la renacionalización, facilita la recepción, aunque da pie a la neutralidad cultural. Esta solución se aplica, por ejemplo, en la versión de D. Roche, donde el vodka se traduce como «eau-de-vie», y al pie de página se comenta la voz original: « Exactement une petite vodka (*vodotschki*) » (1922: 5). Esta estrategia no sólo puede provocar la neutralización del colorido nacional, sino también corre el riesgo de modernizar el contexto temporal de la obra, introduciendo conceptos de la vida contemporánea. En cambio, la estrategia de transliteración puede ser un importante modo de interpenetración de los sistemas literarios, agregando «nuevos recursos en el inventario de una poética y preparando el terreno para los cambios en su componente funcional» (Lefevere, 1997: 55). Esta interpenetración se hace más ilustrativa con el análisis diacrónico de diferentes traducciones de la misma obra que permite contemplar la introducción paulatina de nuevas voces en la cultura meta: «Primarily accumulative process, it has to go through the explanatory phase until what is explained becomes part of the conceptual environment of the target culture» (Lefevere, 1992: 127).

---

<sup>135</sup> «В переводе реалии традиционно относят к непереводимому или труднопереводимому.»

Abajo observaremos cómo el reflejo de los fenómenos típicos para la Rusia de la época de Chéjov en las primeras traducciones de su obra prepara el terreno para su posterior inclusión en el universo de discurso de las traducciones contemporáneas y las soluciones que se ofrecen.

El samovar<sup>136</sup>, aunque omitido en el I acto de T. 1, aparece con el nombre ruso a partir del II acto, como también en todas las traducciones posteriores, ya considerado un objeto de la cotidianidad rusa conocida en España. De la misma manera, sólo en la primera traducción el vodka se expresa mediante la voz *aguardiente*: en todas las versiones posteriores existe la forma asimilada *vodka*, aunque las traducciones 2 y 3 le hacen a Ástrov tomar un *vaso* entero en vez de una *copa* (*рюмка*).

La isba en T. 1 se traduce como *cabaña*. Ya T. 2 utiliza la forma *isbas*, pero probablemente el concepto todavía no había arraigado en la realidad española: T. 3 omite esta parte de la réplica, T. 5 y T. 7 también prefieren la versión *cabanes/cabanyes*, la otra versión catalana (T. 6) la cambia simplemente por *casas*. Las formas *casita* o *caseta* se usan también en las versiones 1, 2 y 6 para traducir la dacha. Sólo en la traducción 3 se usa la forma *dacha*. Igual que la versión de Formosa, la traducción catalana más reciente, T. 7, la vierte como *hisenda*.

Las traducciones 2 y 3 usan el neologismo *mujiks* para designar a los hombres campesinos (*мужики*). T. 1 también usa esta palabra, aunque después de una corta explicación: «Los campesinos de aquí, los mujiks, son todos iguales, ignorantes y sucios...». Las traducciones en catalán ofrecen las formas *camperols* (T. 5) y *pagesos* (T. 6, T. 7).

Las verstas se reemplazan por *leguas* en T. 1, *millas* en T. 2 y T. 3. El primer traductor al catalán Feliu Formosa ya introduce alteraciones en la lengua literaria propia para hacer referencia a algunas particularidades de la realidad rusa: en esta versión podemos ver tales préstamos como *còpec*, *vodka*, *versta*, etc. Las traducciones 6 y 7 siguen optando por el neologismo *verstes*. *Las desiatinas* (*десятина*), una unidad equivalente a 1,09 hectáreas, se presenta como hectáreas en T. 1. La siguiente traducción observada, T. 2, deja la forma «desiatinas» entre comillas; T. 3 (27) simplemente omite esta referencia, traduciendo solamente: «Mi finca es muy pequeña» (sin mencionar «unas treinta desiatinas»). T. 5

---

<sup>136</sup> Aquí y adelante no se acompañan de la transcripción rusa las voces admitidas por la RAE.

opta por la forma *hectàrees*, tal vez considerándola un equivalente apropiado por su magnitud bastante analógica, mientras que las versiones 6 y 7 ya utilizan la palabra *deciatinas* con la letra *c*, destacando la raíz de esta unidad que es la décima parte de una versta. *El pud* (пуд), una unidad de peso igual a 40 libras, no se menciona en T. 1, se sustituye por *tonelada* en T. 2 y T. 3, mientras que T. 5 y T. 6 mantienen la forma *puds* en cursiva. T. 7 en este caso parafrasea el *peso de mil puds* con *un peso enorme*: «Etic acalorada com si hagués traginat un pes enorme» (36).

La traducción francesa del principio del siglo ya había introducido las formas *copek* y *rouble*. Ya T. 2 propone la forma *kopek* en una réplica omitida por T. 1, pero aparentemente T. 3 considera el concepto incomprensible y bien lo omite, bien lo traduce como *céntimo*. La forma *cèntims* se adopta en T. 5 y T. 7 también, mientras que T. 6 conserva la forma *còpec*. Los rublos, por otro lado, se traducen como *rublos* y *rubles* en todas las traducciones.

El espíritu folclórico *домовой* (un espíritu bueno o malo que habita en casas humanas), con el que el tío Vania compara la idea que le persigue día y noche, se traduce mayormente como *espectro* (T. 1) *fantasma* (T. 6) o *pesadilla/malson* (T. 2, T. 3, T. 5, T. 7).

Otro espíritu mitológico, *водяной*, es sustituido en T. 1 por *viejo acuático*, que distorsiona el significado del original, ya que resulta que Vania aconseja a Yelena huir de su viejo marido con el viejo acuático. Las demás traducciones optan por las variantes *duende de las aguas* (T. 2, T. 3), *geni de les aigües* (T. 5, T. 7) y *bruixot de les aigües* (T. 6).

La definición *кулаки* (*los kulaks*, campesinos propietarios, campesinos ricos) se omite en T. 1 y T. 2 junto con el fragmento entero de la réplica. T. 5 y T. 7 reproducen el fragmento, aunque omiten la comparación también. Como la expresión se usa en el fraseologismo «negociar como *kulaks*», T. 3 ha buscado una equivalencia apropiada: *trabajar como un desgraciado* (T. 3), mientras que T. 6 ha considerado la versión *kulaks* comprensible y apta para introducir.

La comparación con el rutilo cáspico, *вобла*, se encuentra traducida en todas las reescrituras con el uso de nombres de distintos peces. En el original, la comparación es usada por Vania con respecto a su cuñado para subrayar la insensibilidad de este, ya que

el rutilo cáspico, preparado en Rusia tradicionalmente por el método de la deshidratación y secado, se asocia con la aspereza. Esta cualidad se refuerza con la siguiente metáfora sobre el pan seco: «старый сухарь, ученая вобла» («ese mendrugo viejo, ese rutilo ilustre», 67). A lo largo de la pieza, T. 1 tiende a suavizar los comentarios que difaman a Serebriakov. Aquí también, la declaración explícitamente ofensiva de Vania se convierte en mera ironía: «¡Qué cosas no podrá contar un hombre tan ilustre, catedrático ya retirado; será por los años! ¡Como quien dice, un pan duro, un trozo de arenque sabio (...)!» (9). T. 2 y T. 3 mantienen las metáforas gastronómicas, aunque las voces elegidas no reflejan suficientemente la idea de la dureza, que llega a ser transmitida mediante los adjetivos acompañantes: «Un profesor jubilado... ya me entiendes... una tarta seca... un bacalao sabio...» (T. 2, 16); «Un profesor jubilado, un viejo chocho...» (T. 3, 20). Las versiones catalanas ofrecen una solución equilibrada: preservando la comparación con el mendrugo («un secall» en T. 5, 17; T. 7, 8; «un crostó de pa» en T. 6, 253), concentran la ironía con respecto a la sabiduría de Serebriakov en la metáfora pisciforme: «un bacallà setciències» (T. 5 y T. 7), «una autèntica arengada sàvia» (T. 6).

Por último, T. 1 introduce la voz *troika* en un comentario en cuyo original esta no se menciona, que indica el conocimiento del concepto todavía en los tiempos de la primera traducción:

FUENTE	T. 1
Пауза. Слышны бубенчики. (113)	(Pausa.) (Se escuchan fuera las campanillas de la troika.) (61)

#### 2.2.4.5. Frases hechas

En la carta de 25/12/1882 dirigida a su hermano Aleksandr, donde le da recomendaciones en torno a una traducción, Chéjov escribe: «Traduce los detalles. Los detalles se pueden rehacer, adaptándolos a la vida rusa»<sup>137</sup> (II. I: 45). Sobre esta importancia habla también Josep Carner en *De l'art de traduir*: «No es tradueix per paraules destriades, sinó per frases senceres, això és, per cops d'ala intel·lectuals; i tota frase que no aconseguixi pas artísticament un aire d'espontaneïtat, no és bona sinó per llençar» (Bacardí; Fontcuberta;

<sup>137</sup> «Переводи мелочи. Мелочи можно переделывать на русскую жизнь.»

Parcerisas, 1998: 127). Uno de los detalles que sobre todo necesitan adaptación a la cultura de la lengua meta para ejercer su función plenamente son las unidades fraseológicas.

Las frases hechas, como las *realia*, pueden reflejar eventos históricos y hábitos nacionales. «La precisión con la que una frase hecha puede caracterizar un fenómeno es la primera característica de la fraseología. La segunda característica es su imaginaria»<sup>138</sup> (Trujánova, 2010: 541). La imaginaria consiste en la evocación inevitable de imágenes asociativas basadas en el contenido de los componentes individuales, aparte del significado del conjunto. En la mayoría de los casos, las asociaciones no se mantienen en la traducción. En cuanto al significado del conjunto, su transmisión a través de una frase hecha equivalente en el idioma de destino suele ser más acertada que un trasvase literal. Es más: la literalidad, en el caso de una mala interpretación del significado al pie de la letra, puede provocar usos inadecuados de la frase hecha, como es el caso de la famosa locución adverbial rusa «На здоровье» [*na zdorovie*]. A fin de reproducir el colorido ruso, los actores del montaje de *El jardín de los cerezos* en 2019 se dirigían unos a otros esta exclamación en el escenario del Teatre Nacional de Catalunya, creyendo, por una tergiversación profundamente arraigada, que se trataba de un brindis, mientras que la traducción más correcta de esta frase hecha sería «De nada; que aproveche».

V. Vinogradov (В. Виноградов, 1946) clasifica las frases hechas en cuatro grupos: fusiones fraseológicas («фразеологические сращения»), uniones fraseológicas («фразеологические единства»), combinaciones fraseológicas («фразеологические сочетания») y expresiones fraseológicas («фразеологические выражения»). La obra de Chéjov y, en particular, «Дядя Ваня» albergan los cuatro tipos. Por ejemplo, Ástrov dice haber cabalgado muy de prisa y usa un ejemplo de fusión fraseológica, «сломя голову» (lit.: «rompiéndome la cabeza», 69), donde ninguno de sus componentes se puede interpretar según su significado literal. Yelena Andréievna confiesa que se muere de aburrimiento («Я умираю от скуки», 90) y emplea aquí una unión fraseológica, uno de cuyos componentes sí mantiene su significado literal, pero se entiende en sentido figurado junto con el otro elemento de la unión. Las combinaciones fraseológicas suponen la

---

<sup>138</sup> «Точность, с которой фразеологизм может охарактеризовать явление – это первая особенность фразеологии. Другой особенностью фразеологии является ее образность.»



formación de nuevos modismos con el uso de las partes de diferentes frases hechas o incluso palabras individuales en nuevos contextos, un fenómeno bastante frecuente entre los tropos chejovianos. Un ejemplo es la ya citada comparación de Ástrov con un gorrión viejo; otro ejemplo podría ser la petición de Serebriakov de hacerle caso: «повесить уши на гвоздь внимания» (lit.: «colgar las orejas en el clavo de la atención», 98). Aquí dos palabras de uso individual forman una nueva combinación fraseológica. Las expresiones fraseológicas son los dichos y proverbios, como el intento de reconciliación de Serebriakov: «Кто старое помянет – тому глаз вон» (lit.: «Quien se acuerde de lo pasado, fuera el ojo», 112).

En «Дядя Ваня», Chéjov utiliza sobre todo uniones fraseológicas como [*окунуться*] *бултых с головой* («lanzarse de cabeza»), *умереть от скуки* («morirse de aburrimiento»), *прилепить ярлык* («pegarle una etiqueta a alguien»), *открывать глаза* («abrirle los ojos a alguien»), *выбивать из колеи* («salir de la rutina»), *смотреть в могилу* («estar a punto de morir», lit.: «mirar en la tumba»). Su significado, a diferencia de otras imágenes fraseológicas, indirectamente procede de la semántica de las palabras que las componen. En muchos casos esta motivación coincide con frases hechas basadas en el mismo núcleo semántico en español, en catalán y en ruso. La traducción de estas, sin embargo, también se ha enfocado de manera diferente en los textos observados.

«До сих пор я был наивен, понимал законы не по-турецки» (lit.: «Hasta ahora era un ingenuo, entendía las leyes no a la turca», 100), exclama Vania en el III acto. T. 1 busca otro modismo aceptado y claro en España, basado en la oposición de los *cristianos* y *moros*, pero la inversión de los demás miembros de la frase no acaba de transmitir su significado: «Por esto yo, inocente y necio, como era cristiano, creía que la finca pertenecía y era de Sonia» (45). Esta comparación que parecería discriminatoria hoy en día, se presenta en T. 2, T. 5 y T. 7 con una versión literal, no del todo idiomática («Y hasta ahora, en mi ingenuidad, o en mi desconocimiento de las leyes a la turca, yo estaba seguro de que era Sonya quien había heredado a mi hermana», T. 2, 51; «Fins ara he tingut la ingenuïtat de no entendre les lleis com els turcs», T. 5, 53; T. 7, 40): T. 3 actualiza la comparación con una versión comprensible para los españoles modernos, pero poco compatible con el contexto de Rusia del siglo XIX: «estaba convencido, como un ingenuo, de que la Ley no estaba escrita en chino» (70). T. 6 y T. 8 desestructuran la fraseología: «he entès dretament les lleis» (293), «he entès les lleis tal com Déu mana»

(154). La traducción transmite el sentido de la frase hecha, «entender las leyes con rectitud», sin ofender a los turcos ni a los moros.

En cambio, la expresión *по-христиански* (lit.: «como los cristianos», «a la manera cristiana»), dicha por Marina sobre una vida en orden (106), resulta más fácil de transmitir con su pleno sentido mediante una traducción casi literal. T. 1, sin embargo, la acompaña con un epíteto adicional para mayor claridad: «como se hace en todas las casas decentes y cristianas». T. 2 vierte la réplica con «Todo como debe ser... Como hace todo el mundo... Cualquier cristiano» (58). T. 3 ofrece una traducción más idiomática y alejada del modismo original: «Como todo el mundo. Cualquier hijo de vecino» (78). Los textos en catalán vuelven a una opción más representativa del original: «Tot a l' hora, com les persones decents... com tots els cristians...» (T. 5, 60; T. 6, 300; T. 7, 46).

*Работать, как вол* (lit: «trabajar como un buey») en el caso de T. 1 se sustituye por «trabajar como un negro», algo que sería impensable en las producciones de hoy en día, mientras que la fraseología original no ha caducado, permaneciendo atemporal. T. 2 y T. 3 emplean la comparación «como una bestia»; T. 4, «como un buey». T. 5, T. 6 y T. 7 escogen «com una bèstia de càrrega», aunque T. 6 incluye también la forma «com un ruc» en otro comentario de Vania.

*Гроша медного не стоит* (lit. «no valer ni un gros de cobre») se transmite en las dos primeras traducciones sin equivalentes fraseológicos: «¡Todos tus trabajos y tus esfuerzos son inútiles...! ¡Camelos!» (T. 1, 48); «Tus trabajos, que tan extraordinarios me parecían, no tienen el menor valor!» (T. 2, 53). Las traducciones catalanas siguen con las metáforas a base de monedas: no valer ni *cinc cèntims* (T. 5, T. 7), ni *un copec* (T. 6), ni *un ral* (T. 8). T. 3 emplea el modismo «no valer una perra gorda», T. 4 lo expresa con «ser basura» («Todos esos trabajos, que tanto amé, son basura», 87).

Una de las peculiaridades de Chéjov, como hemos mencionado antes, es componer nuevas unidades fraseológicas. La frase hecha *повесить свои уши на гвоздь внимания* (lit.: «colgar los oídos del clavo de la atención»), que por lo visto aparece escrita por primera vez en «Дядя Ваня», encuentra en T. 1 la traducción «Os ruego, valga la frase, que colguéis vuestras vidas en el clavo de la atención...» (44), dando pie a una imagen absurda. T. 2 logra el efecto de una valoración negativa, irónica del pedantismo del profesor con «Como dicen algunos, tengan la bondad de colgar las orejas en el clavo de

la máxima atención...» (50). T. 3 intenta dar con otra fraseología equivalente: «Y como suele decirse: procuren no perder ripio» (68). T. 5 y T. 6 desestructuran la fraseología, optando por transmitir sólo el mensaje de la réplica: «Senyors, si us plau, alceu bé les orelles i estigueu atents» (52; 291). La estrategia de T. 1 se repite en la versión más reciente, T. 7: «Senyors, si us plau, pengeu les orelles al clau de l'atenció» (39).

La expresión de Marina aterrada por el escándalo en el III acto, *глаза бы мои не глядели* (lit. «ojalá mis ojos no lo hubieran visto»), tiene una traducción literal en T. 1: «Quisiera no haberlo visto...» (52), mientras que suena bastante más indiferente en T. 2: «Una escena muy desagradable» (58), que casi se repite en T. 3: «¡Qué escena tan desagradable!» (78). La versión de T. 4 es a la vez idiomática y equivalente al texto fuente: «Ojalá mis ojos no hubieran visto jamás esta escena» (93). T. 5 (59), T. 6 (299) y T. 7 (45) contienen una solución parecida: «I que ho hagi hagut de veure amb aquests ulls!» («Tant de bo no ho haguessin vist els meus ulls...» en T. 8, 160).

Otra frase hecha relacionada con el recuerdo, *Кто старое помянет, тому глаз вон* (lit.: «Quien se acuerde de lo pasado, fuera el ojo»), resulta más controvertida. Si la mayoría de las traducciones opta por una solución más idiomática, aunque a veces más neutra, como «¡Hay que olvidar las cosas desagradables...!» (T. 1, 57), «Pasó y pasó» (T. 2, 62), «Lo pasado, pasado» (T. 3, 86), «Bueno, les comunico a todos que no recordamos más ese fatídico suceso. Conjuntamente decidimos que no existió, ¿no es así, Vania?» (T. 4, 98), «L'oblit és el millor mestre» (T. 8, 166), T. 5, T. 6 y T. 7 ofrecen versiones más literales, pero por eso con una connotación más fuerte y negativa que en el original: «Aquell qui no pot oblidar les coses passades, mereix perdre la vista» (T. 5, 65). «Aquell que no pot oblidar les males coses passades es mereix les que li han de venir» (T. 6, 306), «Aquell qui no pot oblidar les ofenses passades, mereix perdre la vista» (T. 7, 50).

El modismo usado por Marina para decir que tiene sueño, *хотеть баиньки*, una manera infantil de hablar del sueño que le da un toque de ternura al personaje, se neutraliza en T. 1 («Qué sueño», 61), T. 3 («Me está entrando sueño...», 89), T. 5 y T. 7 («Ai, quina son!», 67; 52), pero conserva su connotación en T. 2 («¡Ay, qué sueñito me ha entrado!...», 63), T. 4 («Qué ganas tengo de irme a la camita», 102), T. 6 («Quina soneta que em ve!», 307) y T. 8 («Em vénen ganas d'anar a fer nones...», 168). Comparemos con las versiones francesas, tanto de Roche como de Adamov, que encuentran un

modismo adecuado: *faire dodo* (1922: 100; 1958: 499). Urban ofrece en alemán la forma tierna «Ich möcht ins Heiabettchen» (1970: 57).

En su obra Chéjov no usa las frases hechas como unas unidades inseparables, sino las dota de nuevos matices mediante la inserción de otros elementos: adjetivos, cuantificadores, etc. Así, Voinitski subraya su enfado por haberse hecho el tonto y fallado en ambos disparos con la exclamación: «Разыграть такого дурака!» (lit.: «¡Hacer el tonto de esta manera!»). Al mismo tiempo, Trujtánova cita la definición de la palabra *разыграть* en el diccionario explicatorio de Vladimir Dal: «empatar en un juego, no conseguir nada, no obtener resultados»<sup>139</sup>.

Como podemos contemplar en el cuadro abajo, todas las reescrituras transmiten la idea de la frase hecha, excepto T. 2 que elimina el comentario autocrítico de Vania.

FUENTE	T. 1	T. 2	T. 3	T. 4	T. 5	T. 6	T. 7
Разыграть такого дурака: стрелять два раза и ни разу не попасть! Этого я себе никогда не прощу! (107)	¿Qué imbécil soy: hacer blanco ninguna de las dos veces...! ¿No me lo perdonaré nunca! (52-53)	¿Fallar dos disparos! No me lo perdonaré nunca... (58)	¿Hay que ser idiota! ¿Fallar dos disparos! No me lo perdonaré nunca... (80)	Que [sic] idiota. Tenerlo a fuego y no poder dispararle. No me lo voy a perdonar jamás. Qué vergüenza. (96)	Que en sóc, d'imbècil: disparar dos trets i no encertar-ne ni un! No m'ho perdonaré mai! (61)	Que en sóc, d'imbècil: disparar dos trets i no encertar-ne ni un! No m'ho perdonaré mai! (301)	Que en sóc, d'imbècil: disparar dos trets i no encertar-ne ni un! No m'ho perdonaré mai! (46)

Al hablar de su madre, Vania usa frases hechas de origen literario, así dándole un toque irónico a la descripción de Maria Vasílevna con un aire solemne y retórico: *заря новой жизни* («aurora de la vida nueva»), *священный ужас* («terror sagrado»). T. 2 otra vez borra la imagen metafórica que se conserva en todas las demás reescrituras:

<sup>139</sup> «Привести игру к ничьей, ничего не поиметь от игры, не добиться результата.»

FUENTE	T. 1	T. 2	T. 3	T. 4	T. 5	T. 6	T. 7
(...) ищет в своих умных книжках зарю новой жизни. (67)	buscando con el otro en sus libracos la aurora de una nueva vida. (8)	-	buscando en los libros la aurora de una nueva vida. (20)	busca la aurora de una nueva vida, por favor, a esa edad... (22)	busca dins els seus textos pedants l'aurora de la vida nova. (16)	busca als seus llibrets d'intellectual l'albada d'una nova vida. (252)	busca als seus llibrets d'intellectual l'albada d'una nova vida. (8)

El «terror sagrado», mientras tanto, desaparece en T. 1 y T. 3, expresado en las demás reescrituras por «temor reverencial» (T. 2, 17), «un sagrado terror» (T. 4, 23), «una mena de temor sagrat» (T. 5, 17; T. 7, 9) y «un temor reverencial» (T. 6, 253).

Las frases hechas de origen coloquial destacan por su carácter altamente expresivo y emocional: *проворонить время* («echar a perder el tiempo»), *черт знает* (lit.: «el diablo sabe»), *шут гороховый* (lit: «un payaso de guisantes», «un bromista»), etc. En la mayoría de estos casos las reescrituras ofrecen una traducción semántica, a veces consiguiendo el efecto idiomático mediante adverbios, comparemos:

FUENTE	T. 1	T. 2	T. 3	T. 4	T. 5	T. 6	T. 7
проворонил время (70)	he perdido totalmente los mejores años de mi vida (12)	haber desperdiciado estúpidamente el tiempo (19)	todo el tiempo que he desperdiciado como un estúpido (25)		tot el temps que he perdut miserablement (20)	haver deixat passar el temps d'una manera tan estúpida (256)	tot el temps que he perdut estúpidament (11)

*Provoronit'*, echar a perder, proviene de la fábula de Krylov *El cuervo y la raposa* — «Ворона и Лисица» [*Vorona i lisitsa*] con una trama similar a la del V ejemplo de *El conde Lucanor*. La pérdida de la connotación de la fábula es inevitable en la traducción, sin embargo, tanto la solución «desperdiciar» (T. 2, T. 3) como «deixar passar» (T. 6) expresan el sentido del verbo original: más que simplemente «perder», se trata de no haber aprovechado algo a tiempo.

FUENTE	T. 1	T. 2	T. 3	T. 4	T. 5	T. 6	T. 7
шут гороховый (107)	-	-	Un bufón. (81)	-	un comediant (61)	Un pallasso (301)	un pallasso (47)

Mientras las primeras dos reescrituras prescinden de esta definición, T. 3 y T. 5 presentan dos posibles nombres de un personaje cómico, «comediant» y «bufón». Sin embargo, el adjetivo ruso *гороховый*, «de guisantes» que alude a la ropa tradicional de los payasos domésticos, de rayas color guisante, describe a un personaje simpático, a diferencia del bufón o comediante que pueden sonar con un toque de reprobación, por lo cual «pallasso» parece una traducción más acertada.

FUENTE	T. 1	T. 2	T. 3	T. 4	T. 5	T. 6	T. 7
Дай бог память (63)	-	Dios mío, cualquiera se acuerda... (13)	Dios mío, cualquiera se acuerda... (16)	-	Déu meu, deixa- m'ho pensar... (13)	Déu meu, deixa-m'ho pensar... (249)	-

La minúscula en *дай бог память* (lit.: «que dios dé memoria»), indica el carácter fraseológico arraigado de la frase, a diferencia de los ejemplos con el sentido estrictamente religioso en los que Dios se escribe siempre con mayúscula. Los textos que no han omitido este comentario lo han expresado mediante la interjección nominal «Dios mío». El léxico ruso abunda en frases hechas con elementos del ámbito religioso o sobrenatural. Las traducciones literales no siempre son aplicables a las mismas situaciones entre hispanohablantes o catalanohablantes (así, Helena Vidal comentaba que en catalán no se suele decir *vés al diable*, sino *què dimonis*, Garcia Sala, 2014: 161).

FUENTE	T. 1	T. 2	T. 3	T. 4	T. 5	T. 6	T. 7
А черт его знает. (81)	No lo sé. (25)	El demonio lo sabrá. (31)	Y yo qué sé. (42)	-	El diable ho sap. (33)	Vés a saber! (270)	El diable ho sap. (22)

En esta expresión coloquial también la palabra *черт* (normalmente traducido como «diablo» o «demonio») no es más que una parte de la frase hecha, por lo cual las soluciones de T. 3 y T. 6 justifican la falta de literalidad.

En el siguiente par de ejemplos las estrategias de la gran mayoría de las reescrituras analizadas coinciden en proporcionar una traducción fiel de los componentes fraseológicos, sin usar modismos equivalentes.

FUENTE	T. 1	T. 2	T. 3	T. 4	T. 5	T. 6	T. 7
одним глазом смотрит в могилу (67)	ahí la tienes mirando con un ojo a la tumba (8)	-	Tiene puesto un pie en la tumba (20)	con un ojo mira a la tumba (22)	amb un ull mira la tomba (16)	amb un ull mira cap a la tomba (252)	amb un ull mira cap a la tomba (8)
мертвая буква (70)	-	Pura letra muerta (20)	-	-	lletra morta (20)	paraules mortes (256)	lletra morta (11)

La excepción es T. 3 que ofrece el modismo análogo «tener un pie en la tumba».

En el siguiente caso contemplamos el mecanismo de traducción semántica en casi todos los textos, excepto en T. 5 y T. 7 que optan por la literalidad:

FUENTE	T. 1	T. 2	T. 3	T. 4	T. 5	T. 6	T. 7
пережевывает чужие мысли (67)	largándole a la gente las ideas ajenas (9)	rumiando las ideas de los demás (17)	plagiando aquí y allá las ideas de todo el mundo (21)	-	mastegant idees d'altra gent (17)	repeteix dees alienes. (253)	mastegant idees d'altra gent (8)

La estrategia de proponer frases hechas equivalentes se emplea en la siguiente serie de ejemplos, sin excepciones:

FUENTE	T. 1	T. 2	T. 3	T. 4	T. 5	T. 6	T. 7
могла бы вскружить мне голову (85)	me hubiera hecho perder la cabeza (30)	podría enloquecerme (35)	podría volverme loco (48)	podría enloquecerme (61)	em podria fer perdre el cap (38)	em podria fer perdre el cap (274)	em podria fer perdre el cap (26)
сломя голову (69)	a galope (11)	perdiendo la cabeza (18)	sin parar - (23)		traient el fetge per la boca (19)	traient el fetge per la boca (255)	traient el fetge per la boca (10)
жизнь выбилась из колеи (65)	La casa y las costumbres, patas arriba...! (7)	nuestra vida ha descarrilado (15)	esto es un desastre (17)		la vida no segueix el curs habitual (15)	la vida no segueix el curs habitual (251)	la vida no segueix el curs habitual (6)
меня хотят выгнать отсюда в шею (101)	me quieren echar a patadas (46)	me quieres echar a patadas (52)	¿quieres darme la patada? (71)	me quieren echar (86)	em volen treure a puntades de peu, com un gos (54)	me'n volen fer fora a puntades de peu, com un gos (294)	em volen treure a puntades de peu, com un gos (41)
Мозги на своем месте (64)	he podido conservar la inteligencia (6)	Mi cerebro está en su sitio (14)	Mi cerebro está en su sitio (16)		el cervell em carbura (14)	el cervell em carbura (250)	el cervell em carbura (6)
все мы под богом ходим (99)	Todos estamos entre las manos de Dios (44)	todos somos mortales (50)	todos estamos en manos de Dios (68)		som a les mans de Déu (52)	tots estem en mans de Déu (291)	som a les mans de Déu (39)

Mientras en el caso de los primeros cinco ejemplos los modismos equivalentes cumplen el propósito marcado por el texto original, T. 2 en su interpretación del último dicho, *всe*



*мы под богом ходим* (lit.: «todos andamos debajo de Dios»), infringe el tabú de pronunciar el vocabulario del campo semántico de la muerte que obliga a Serebriakov a recurrir al proverbio latino «Manet omnis una nox» y explicarlo con el dicho ruso. Por otro lado, el dicho ruso, aunque alude a la mortalidad, presenta una imagen de la vida bajo el amparo de Dios.

En el caso del siguiente grupo de frases hechas, estas se conservan debido a las coincidencias formales de ciertos modismos en ruso, en español y en catalán:

FUENTE	T. 1	T. 2	T. 3	T. 4	T. 5	T. 6	T. 7
не видят дальше своего носа (84)		no alcanzan a ver más allá de sus narices (34)	no ve más allá de sus narices (47)		no hi veuen més enllà del nas (37)	no hi veuen més enllà del nas (273)	no hi veuen més enllà del nas (25)
и следа нет (95)		Ningún resto (46)	no hay rastro (62)	nada (74)	no en queda ni rastre (48)	no en queda ni rastre (286)	no en queda ni rastre (35)
Я умираю от скуки (90)	Me muero de tedio (35)		Qué aburrimiento. (56)	Me aburro. (69)	Em moro d'avorriment. (43)	Em moro d'avorriment. (281)	Em moro d'avorriment (31)
не знают, какой ярлык прилепить к моему лбу (84)	no saben qué etiqueta pegarme en la frente (29-30)	cuando ya no saben como etiquetarme (35)	cuando ya no saben cómo etiquetarte (47)		quan no saben quina etiqueta clavar-me al front (37)	quan no saben quina etiqueta plantar-me al front (274)	quan no saben quina etiqueta clavar-me al front (26)
Но теперь у меня открылись глаза! (102)	Pero todo se descubre tarde o temprano (47-48)	¡Pero por fin se me han abierto los ojos! (53)	¡Pero al fin he visto claras las cosas! (72-73)	Es que ahora abrí los ojos. (87)	Però ara he obert els ulls! (55)	Però ara se m'han obert els ulls! (294)	Però ara he obert els ulls! (42)

Es fácil notar que T. 1 ha quitado numerosos enunciados, incluso cuando su comprensión no supondría inconvenientes para el público meta. Esto prueba que el texto, llamado traducción directa por sus autores, se corresponde más a una recreación libre.

El mecanismo más común al verter frases hechas, cuyos ejemplos se presentan a continuación, consiste en «traducir» el significado semántico de las frases hechas:

FUENTE	T. 1	T. 2	T. 3	T. 4	T. 5	T. 6	T. 7
Не поминайте лихом (110)	-	No me guarde rencor. (61)	No me guarde rencor. (85)	No guarde un mal recuerdo de mí. (98)	No tingui de mi un mal record. (64)	No tingui de mi un mal record. (305)	No tingui de mi un mal record. (50)
Боятся, как бы он на себя рук не наложил. (106)	Temen que trate de suicidarse. (52)	Tienen miedo de que trate de suicidarse... (58)	Tienen miedo de que trate de suicidarse... (79)	-	Tenen por que atempti contra la seva vida. (60)	Tenen por que atempti contra la seva vida. (300)	Tenen por que atempti contra la seva vida. (46)
бултых с головой (91)	se tira de cabeza (36)	tírese ya de cabeza (42)	tírese de cabeza (57)	-	llanci's de cap (44)	a capbussarse (282)	llanci's de cap (32)
а он возьми умри у меня под chloroформом...! (64)	se me quedó en el cloroformo...! (6)	se murió bajo el cloroformo (14)	en cuanto le puse cloroformo se me quedó muerto (17)	-	se'm va morir amb el cloroform, així, de sobte (14)	se'm va morir amb el cloroform, així, de sobte (250)	se'm va morir amb el cloroform, així, de sobte (6)
Его теперь сюда и калачом не	El profesor no volvería aquí por	Por nada del mundo volverá a	no creo que quiera	-	No tornaria aquí per	No tornaria aquí per	No tornaria aquí per res del món.

заманишь. (113)	nada del mundo. (59)	esta casa... (63)	volver a esta casa (88)		per res del món. (67)	res del món. (307)	(51)
совсем из сил выбилась (82)	-	estoy muy cansada... (32)	Estoy agotada... (44)	-	em trobo al límit de les meves forces (35)	ja estic esgotada (271)	em trobo al límit de les meves forces (24)
мы не ели даром хлеба (103)	-	Nos hemos ganado muy bien el pan que nos comíamos (54)	Nunca fuimos una carga. (74)	No comimos gratis nuestro pan. (92)	El pa que ens l'haviem ben guanyat! (56-57)	El pa que menjàvem ens l'haviem ben guanyat! (296)	El pa que menjàvem ens l'haviem ben guanyat! (43)

En el último ejemplo, sin embargo, no todas las reescrituras logran un efecto equivalente al del texto fuente. «Мы не ели даром хлеба» — «No hemos comido el pan gratis», se expresa más acertadamente en T. 3 y T. 4, mientras que en las demás versiones la negación de haber sido unos vividores se convierte en una especie de presunción que en realidad falta en las palabras originales de Sonia. Notemos que T. 8 de Avrova y Casas vertía este enunciado como «No ens l'hem menjat de franc, el pa!» (157).

Finalmente, en el último grupo de enfoques enumeramos los casos de traducción cero o de interpretación incorrecta de las frases hechas.

FUENTE	T. 1	T. 2	T. 3	T. 4	T. 5	T. 6	T. 7
переливает из пустого в порожнее (67)	-	-	-	-	parla per no callar (17)	ha anat omplint una galleda buida amb una de foradada (253)	vint-i-cinc anys que parla per no callar (8)

El modismo *переливать из пустого в порожнее* (lit. «verter del vacío al vacío», «dedicarse a algo sin sentido») no aparece en ninguno de los textos en español. T. 5 limita

el sinsentido de la actividad de Serebriakov a su costumbre de hablar, mientras T. 6 opta por un trasvase literal que, a pesar de no ser una expresión idiomática en catalán, reproduce la imagen propuesta.

FUENTE	T. 1	T. 2	T. 3	T. 4	T. 5	T. 6	T. 7
В твои годы это совсем не к лицу. (82)	¿Por qué lo haces ahora, al cabo de tus años? (27)	Eso no es bueno a tus años (32)	A tus años eso no es bueno... (44)	-	Als teus anys, això no està gens bé! (35)	A l'edat que tens això no t'escau (271)	Als teus anys, això no està gens bé! (24)

Mientras el comentario de Sonia incluye una valoración moral y un reproche a su tío por emborracharse a su edad, cosa que, según ella, no le queda bien, no le encaja, en las reescrituras, excepto en T. 6, el comentario se podría interpretar como la preocupación de la sobrina por el daño que puede provocar el alcohol a la salud del tío.

FUENTE	T. 1	T. 2	T. 3	T. 4	T. 5	T. 6	T. 7
прежде [...] я и Соня работали – моё почтение (66)	-	-	-	-	Sònia i jo treballàvem que era un gust (15)	la Sònia i jo treballàvem d'allò més bé (251)	Sònia i jo treballàvem que era un gust (6)

Todas las versiones en español omiten el giro fraseológico modal *моё почтение* (lit.: «mi respeto») que refleja el aprecio de Vania.

FUENTE	T. 1	T. 2	T. 3	T. 4	T. 5	T. 6	T. 7
Давайте выпьем брудершафт. (86)	¿Vamos a beber como hacen los	Vamos a beber	Vamos a brindar por nosotras y a	-	Vingui, beurem per la	Fem un brindis de germanor.	Vingui, beurem per la

	buenos amigos cuando se encuentran? (32)	juntas ... (37)	partir de ahora vamos a tutearnos también... (50)		nostra amistat. (39)	(276)	nostra amistat (27)
--	---	--------------------	--	--	----------------------------	-------	---------------------------

*Брудершафт* (*Brüderschaft*), un germanismo empleado para describir determinada manera de beber, no es, en realidad, un brindis por la amistad, sino un ritual que consolida la amistad y permite empezar a tutear. Todavía en la traducción francesa de Roche esta explicación estaba presente en el enunciado del personaje: « Et il y a du vin?... Scellons un pacte d'amitié et tutoyons-nous », detallado en la nota al pie de página: « Elles font une *Bruderschaft*, à la mode allemande » (1922: 51). Este enfoque, ya sin la nota explicatoria, aparece también en la versión de Adamov: « Buvons ensemble, à notre amitié, tutoyons-nous » (1958: 467). La idea se hace explícita únicamente en T. 3 y T. 6.

FUENTE	T. 1	T. 2	T. 3	T. 4	T. 5	T. 6	T. 7
я жил, я дышал им (80)	-	Fue mi vida y el aire que respiraba... (30)	Vivía y respiraba por él (41)	-	això em feia viure, respirar (33)	això em feia viure, respirar (269)	això em feia viure, respirar (22)

En T. 2, los verbos rusos son sustituidos por sustantivos que influyen en el ritmo del monólogo inspirado de Voinitski; en las traducciones catalanas la importancia se atribuye al orgullo del propio Voinitski en vez de la figura de Serebriakov: «Jo estava orgullós de la seva personalitat i de la seva ciència: això em feia viure, respirar!». Aparte de T. 3, la idea original se transmite también en la solución que ofrecía T. 8 (131): «Ell era la meua vida, el meu aire».

FUENTE	T. 1	T. 2	T. 3	T. 4	T. 5	T. 6	T. 7
судьба бьет меня (84)	-	y a menudo me siento	la vida no para de	-	el destí em fereix sense	el destí em fereix sense	el destí em fereix sense

		muy miserable (34)	darme golpes (47)		interrupció (37)	interrupció (273)	interrupció (25)
--	--	--------------------------	-------------------------	--	---------------------	----------------------	---------------------

En el monólogo de Ástrov el verbo *golpear* obtiene un protagonismo especial gracias a la comparación entre los golpes de las ramas espinosas que recibe uno en la noche oscura en un bosque sin luz —con el que Ástrov asocia su vida— y los golpes del destino. Esta conexión desaparece en todas las reescrituras salvo en T. 3.

FUENTE	T. 1	T. 2	T. 3	T. 4	T. 5	T. 6	T. 7
дуться на меня (86)	-	seguir enfurruñada conmigo (36)	seguir enfadada conmigo (50)	estar enojada conmigo (66)	estará disgustada amb mi (39)	fer aquest posat (276)	estará disgustada amb mi (27)

Menos en T. 2 y T. 6, en el resto de las reescrituras se pierde la imagen asociativa del verbo *дуться* que alude al comportamiento de una niña enojada.

FUENTE	T. 1	T. 2	T. 3	T. 4	T. 5	T. 6	T. 7
влюбиться по самые уши (91)	enamorándose hasta el tuétano (36)	Enamórese (42)	Enamórese (57)	-	enamori's apassionadament (44)	enamorar-se perdudament (282)	enamori's apassio- nadament (32)

En T. 2 y T. 3 desaparece el adverbio intensificador, reduciendo así el grado de la ironía y exageración en el comentario de Vania dirigido a Yelena Andréievna.

FUENTE	T. 1	T. 2	T. 3	T. 4	T. 5	T. 6	T. 7
птицы всякой была сила, видимо- невидимо: носились она тучей.	"cuando volaban, envolvían el	Una verdadera "Fuerza", como dicen los más viejos del lugar, de aves de	había aves para dar y tomar.	-	hi havia estols d'ocells de totes les espècies; quan alçaven	hi havia estols d'ocells de totes les espècies;	hi havia estols d'ocells de totes les espècies; quan alçaven el vol,

(94)	como una nube". (39-40)	todas clases que volaban en bandadas grandes como nubarrones... (45)	Bandadas enteras. (61)		el vol, eren com un núvol... (47)	quan alçaven el vol, eren com un núvol... (285)	eren com un núvol... (35)
------	----------------------------	---	---------------------------	--	--------------------------------------	--	------------------------------

La expresión rusa *видимо-невидимо* (lit.: «visible-invisible», significa «una gran multitud»), así como el modismo que le sigue, *носиться тучей* («amontonarse como nubes»), transmiten de forma figurada la idea de una multitud incontable. T. 1 convierte el tropo estilístico sobre la abundancia de los pájaros en una imagen descriptiva de su vuelo. T. 2 incluye una traducción literal de la palabra *сила*, «fuerza», empleada en el original para destacar otra vez la abundancia. La selección de la metáfora ajena al español se justifica con su atribución al lenguaje coloquial de los viejos: «Una verdadera “Fuerza”, como dicen los más viejos del lugar», mientras que en el texto fuente la aclaración «como dicen los viejos» («как говорят старики») no se refiere a una manera específica de hablar, sino a la información proporcionada por los viejos. En las versiones catalanas se traduce sólo una de las expresiones sobre la gran multitud aviar: «estols». T. 3 intenta solucionar la exageración con un modismo equivalente.

FUENTE	T. 1	T. 2	T. 3	T. 4	T. 5	T. 6	T. 7
Куда ни шло (98, 112)	-	-	después de todo (67) Bueno (86)	-	encara (52)  Que passi el que vulgui (65)	d’una manera o altra (290)  Que passi el que vulgui (305)	encara (39)  Que passi el que vulgui (50)

La expresión rusa *куда ни шло* indica un consentimiento resignado. En «Дядя Ваня» aparece dos veces: en la crítica de la vida rural por Serebriakov donde admite que «С нездоровьем еще можно мириться, куда ни шло» (lit.: «Con el malestar aún se puede conformar, vamos», 98) y en la exclamación de Yelena Andréievna antes de abrazar a Ástrov: «Куда ни шло, раз в жизни!» (lit.: «Vamos [o venga], ¡una vez en la vida!»,

112). T. 1 y T. 2 omiten la expresión ambas veces; T. 3, T. 5, T. 6 y T. 7 ofrecen dos traducciones diferentes según el contexto semántico de cada diálogo.

FUENTE	T. 1	T. 2	T. 3	T. 4	T. 5	T. 6	T. 7
жарища — страшное дело (114)	un calor terrible (60)	un calor insoportable (64)	un calor de mil demonios (90)	un calor terrible (103)	una calor horrorosa (68)	una calor horrorosa (309)	una calor horrorosa (53)

El sufijo *-ща* de la palabra *жара*, *calor*, ya supone una gran intensificación. En español le correspondería tal vez el coloquial *calorazo*. Aunque todas las reescrituras ofrecen de una manera u otra sus versiones del adjetivo *страшное*, *terrible*, la doble intensidad no se refleja en ninguna.

Resumiendo el análisis de las traducciones de cuarenta y siete frases hechas, obtenemos los siguientes índices agrupados según los cinco métodos señalados: traducción con modismos equivalentes; traducción con el mismo modismo; traducción literal de los componentes del modismo; traducción semántica y traducción cero o interpretación incorrecta.

Traducción con modismos equivalentes: T. 1 – 10 (21 %), T. 2 – 9 (19 %), T. 3 – 17 (34 %), T. 4 – 6 de 17 (35 %), T. 5 – 10 (21 %), T. 6 – 16 (34 %), T. 7 – 11 (23 %)

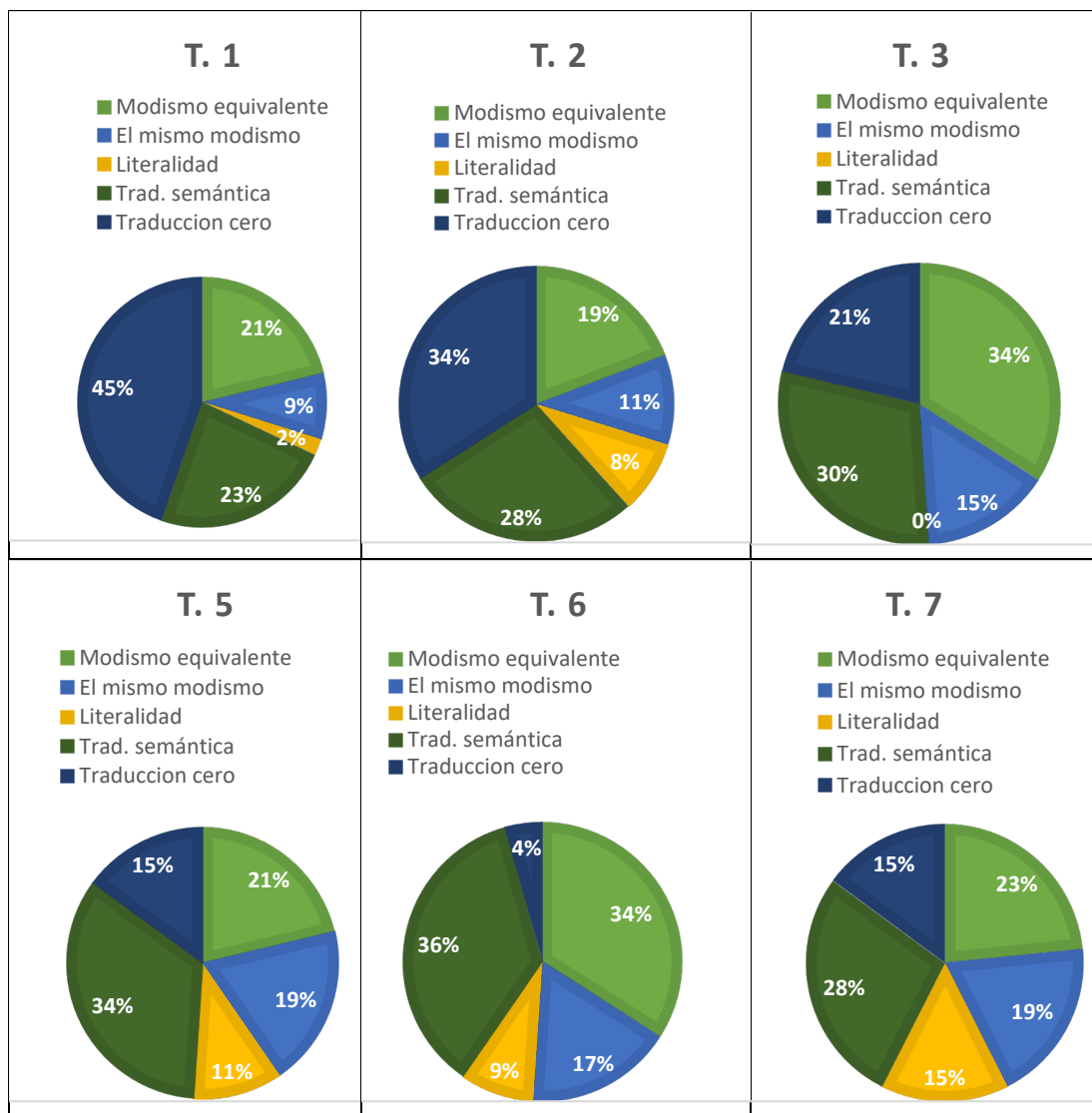
Traducción con el mismo modismo: T. 1 – 4 (9 %), T. 2 – 5 (11 %), T. 3 – 7 (15 %), T. 4 – 7 de 17 (41 %), T. 5 – 9 (19 %), T. 6 – 8 (17 %), T. 7 – 9 (19 %)

Literalidad: T. 1 – 1 (2 %), T. 2 – 4 (8 %), T. 3 – 0 (0 %), T. 4 – 2 de 17 (12 %), T. 5 – 5 (11 %), T. 6 – 4 (9 %), T. 7 – 7 (15 %)

Traducción semántica: T. 1 – 11 (23 %), T. 2 – 13 (28 %), T. 3 – 14 (30 %), T. 4 – 2 de 17 (12 %), T. 5 – 16 (34 %), T. 6 – 17 (36 %), T. 7 – 13 (28 %)

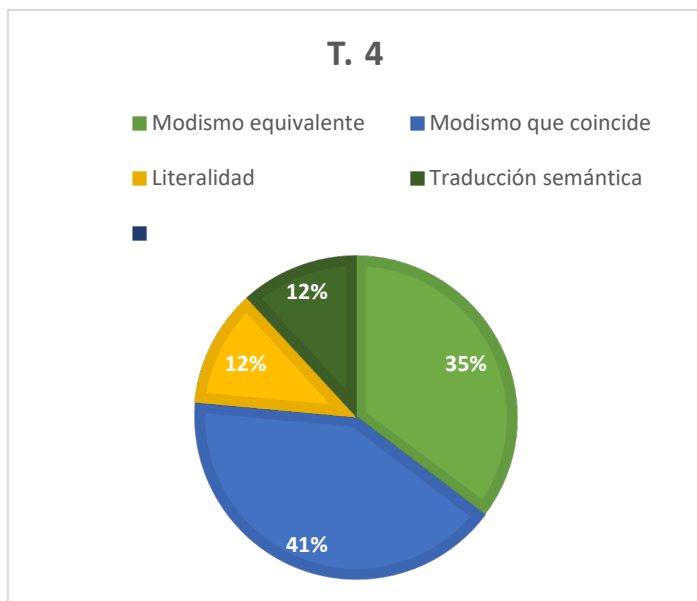
Traducción cero / interpretación incorrecta: T. 1 – 21 (45 %), T. 2 – 16 (34 %), T. 3 – 10 (21 %), T. 5 – 7 (15 %), T. 6 – 2 (4 %), T. 7 – 7 (15 %).





La comparación permite observar que a medida que la tendencia a distanciarse del texto original ha ido disminuyendo con el paso del tiempo, ha crecido, sin embargo, el empleo de los modismos y la traducción semántica, lo cual permite concluir que, a diferencia de los primeros traductores, cuyo mayor propósito era facilitar la comprensión al lector, a veces a través de la nacionalización de los elementos autóctonos, los traductores a partir de T. 3 empiezan a dar prioridad a la transmisión del contenido semántico del texto.

Entre los fragmentos de T. 4 basados en el texto fuente, prevalecen también los modismos cuyo significado y significado coinciden en ruso y en español, sin dificultar la comprensión del público meta y tampoco distanciándose del texto original.



### 2.2.4.6. Juegos de palabras

Los retruécanos y juegos de palabras son un tropo frecuente entre los personajes de Chéjov. Además del evidente efecto cómico, le sirven para estilizar los discursos de diferentes personajes, caracterizarlos. Así, Ástrov habla de un auxiliar —a quien llama «un estafador horrible»— que pronuncia de manera incorrecta la pregunta «¿De acuerdo?» («Идёт?»), y él mismo imita esta manera de hablar. El comentario no sólo hace referencia a la borrachera del médico, sino también reverbera en lo que Ástrov confiesa en el último Acto, la inevitabilidad de volverse vulgar con la realidad alrededor. T. 1 y T. 2, aunque introducen diferentes juegos de palabras para burlarse del auxiliar, descuidan la apropiación de su estilo por parte de Ástrov.

FUENTE	T. 1	T. 2
Выпить бы надо. Пойдем, там, кажется, у нас еще коньяк остался. А как рассветет, ко мне поедem. Идётся? У меня есть фельдшер, который никогда не скажет «идет», а	¡Hay que beber...! Si queréis coñac, allí queda un poco... ¡Bueno! ¡Cuando amanezca, iremos a mi cuarto y beberemos! ¿Estáis conformes...? Yo tengo un ayudante que nunca dice conforme, sino	Tenemos que tomar otra copa. Iremos a mi casa en cuanto amanezca... ¿Conformes? Tengo un ayudante que no puede decir “conforme” y dice “confome”. Un

«идётъ». Мошенник страшный. Так идётъ? (82)	“conforrrrme”... ¡Un granuja...! (26-27)	degenerado. Nos vamos a mi casa, ¿no? (32)
---	--	--

T. 3, en cambio, tiene en cuenta esta concordancia: «Vamos a tomar la última, ¿te parece? Queda un poco de coñac. Cuando amanezca nos iremos a casa... ¿Te cuadra? Tengo un ayudante que no sabe decir “conforme” y dice “te cuadra”. Un sinvergüenza rematado. Nos vamos a mi casa, ¿no?»<sup>140</sup> (44). La repetición de la forma errónea de hablar por parte de Ástrov se ha conservado en las traducciones al catalán también:

T. 5	T. 6	T. 7
Hauríem de beure alguna cosa. Anem, em sembla que per allà dins encara queda una mica de conyac. Així que es faci clar, anirem a casa meva, d'acord? Tinc un practicant que en lloc de dir “d'acord”, sempre diu: “Oi que m'entens?”. No ho suportó. ¿Oi que m'entens? (35)	Ens hauríem de prendre una copa. Anem, em sembla que allà encara em queda una mica de conyac. I quan es faci de dia anirem a casa meva. “Tesos”? Jo tinc un practicant que no diu mai entesos, sinó “tesos”. És un estafador de marca. De manera que, “tesos”? (271)	Hauríem de beure alguna cosa. Anem, em sembla que per allà dins encara queda una mica de conyac. Així que es faci clar, anirem a casa meva, d'acord? Tinc un practicant que en lloc de dir “d'acord”, sempre diu: “Oi que m'entens?”. No ho suportó. ¿Oi que m'entens? (23)

Otro juego de palabras que destaca por su ironía aparece en el diálogo entre Voinitski y su madre donde ella lo llama una personalidad brillante («светлая личность», lit.: «personalidad luminosa»), ante lo cual Vania comenta con amargura: «О, да! Я был светлую личностью, от которой никому не было светло...» (lit.: «¡Oh, sí! Era una personalidad luminosa que no iluminaba a nadie», 70). Esta expresión, usada no sin aspavientos, titula también un relato humorístico temprano de Chéjov, publicado con la firma de A. Chejonte. En T. 1 se pierde la comicidad del comentario, ya que Maria

<sup>140</sup> Como se ha mencionado antes, en el texto publicado de T. 3, aparecen en letra roja las partes de las réplicas que no se incluyeron en la puesta en escena de Miguel Narros.

Vasílevna transforma la frase hecha «светлая личность» en un comentario descriptivo sobre su imaginación: «Тú, que eras una persona de ideas amplias..., que tenías una imaginación clara...» (12). De la misma manera, T. 2 y T. 3 relacionan el comentario con las ideas claras y los pensamientos nobles, por lo cual desaparece el efecto del retruécano.

T. 1	T. 2	T. 3	T. 5	T. 6	T. 7
[Tenía una imaginación] Clara, pero no iluminaba a nadie! (12)	Sí, claro... Pensamientos nobles que no ennoblecían a nadie. (19)	Sí, claro... Pensamientos nobles que a nadie le importan nada. (24-25)	Una personalitat lluminosa que no ha il·luminat mai ningú... (20)	I tant que sí! Era una personalitat lluminosa que no il·luminava ningú... (256)	Una personalitat lluminosa que no ha il·luminat mai ningú... (11)

A diferencia de las versiones citadas, las traducciones en catalán reproducen el juego de palabras con el uso del paralelismo «personalitat lluminosa» y «il·luminar».

### 2.2.4.7. Interjecciones

«Дядя Ваня» es una obra rica en interjecciones. Con la excepción del Trabajador, todos los demás personajes usan varias interjecciones en sus discursos, lo cual es comprensible, dadas las circunstancias en las que se desenvuelven los acontecimientos de la obra. «La alta carga emocional de la pieza naturalmente se expresa en una abundancia de interjecciones»<sup>141</sup>, apuntan Anastasía Zinkóvskaia y Olga Spachil (Анастасия Зиньковская, Ольга Спачиль, 2021: 60) y calculan que las interjecciones más frecuentes en la obra son «А!», «Ах!», «О!», «бога ради», «ради бога», «черт». Vamos a agregar también las interjecciones fraseológicas «Э, ну тебя!» y «Чтоб вам пусто!» para analizar las soluciones propuestas en las reescrituras estudiadas.

Entre los diez casos del uso de la interjección «О!», T. 1 omite ocho, traduciendo los dos restantes con la forma «Oh!». La misma forma usa T. 5 en todas las ocasiones, T. 7 en nueve casos y T. 6 en ocho casos, omitiendo, junto con T. 7, la interjección en el

<sup>141</sup> «Эмоциональный накал пьесы совершенно естественно выражен в обилии междометий.»

monólogo de Vania con las palabras «О, чудные мысли» (lit.: «Oh, pensamientos maravillosos», 80) y vertiendo una vez la exclamación de Voinitski «О, да!» a «¡I tant que sí!». La interjección no aparece en absoluto en T. 2, T. 3 y T. 4.

Entre los seis casos observados de las interjecciones «А!» y «Ах!», la traducción se omite cinco veces en T. 1, tres veces en T. 2, cuatro veces en T. 3 y una vez en T. 5, T. 6 y T. 7. En el resto de los casos ambas interjecciones se traducen invariablemente con «Ah». Hay que mencionar que la interjección *Ax!* en ruso puede aplicarse a situaciones múltiples, expresando, por ejemplo, el enfado («Ах, да не эти!» de Serebriakov cuando recibe los medicamentos equivocados, 77), la irritación («Ах, и лень, и скучно!» de Yelena Andréievna fastidiada por los comentarios de Voinitski, 73), el susto («Ах!» de Maria Vasílevna cuando se da cuenta de que ha olvidado informar sobre una carta importante, 69), etc. Sin embargo, la pluralidad de los significados de la forma *Ah* en español (según la definición de la RAE, «para denotar pena, admiración, sorpresa o sentimientos similares») y en catalán (según la definición del Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans, «Expressió usada per a manifestar una emoció viva com l'alegria, el dolor, la indignació, la sorpresa, etc.»), consigue un efecto de equivalencia funcional en todos los casos analizados.

Por otro lado, las traducciones T. 5, T. 6 y T. 7 emplean la misma expresión «Ah!» en la reacción de Ástrov en el siguiente diálogo:

«Е л е н а А н д р е в н а . Мне хочется, чтобы вы меня уважали.

А с т р о в . Э! (Жест нетерпения.)»

(lit.: «YELENA ANDRÉIEVNA.— Me gustaría que Usted me respetara. ASTROV.— ¡Eh! (un gesto impaciente)», 110). La exclamación de Ástrov, omitida en T. 1 y vertida a «¡Uff!» en T. 2 (60) y a «Bueno» en T. 3 (84), expresa en el original su fastidio por la preocupación moral de Yelena Andréievna. Recordemos que, según el autor, Ástrov es un tipo que silba en un momento trágico: «Oiga, pero si él está silbando. Es el tío Vania quien lloriquea, ¡pero este está silbando!»<sup>142</sup> (Stanislavski, 1990: 309). La forma «Ah!» en catalán es más ambigua. Sin embargo, la acotación traducida con «Gest d'impaciència.» en T. 5 (64) y «Fa un gest d'impaciència.» en T. 6 (304) y T. 7 (49) ayuda

---

<sup>142</sup> «Послушайте же, он же свистит. Это дядя Ваня хнычет, а он же свистит.»

a dar con la interpretación correcta. La misma interjección, que se repite en otro diálogo del médico, esta vez con Voinitski, no se refleja en ninguna de las reescrituras. Se transmite sólo la interjección fraseológica acompañante: «ну тебя!» (comparable con «¡venga ya!»).

FUENTE	T. 1	T. 2	T. 3	T. 4	T. 5	T. 6	T. 7
Э, ну тебя! (108)	¡Déjame en paz...! (54)	¡Déjame en paz...! (59)	¡No me hagas reír! (81)	-	Deixa-ho córrer! (62)	Deixa-ho córrer! (302)	Deixa-ho córrer! (47)

Como podemos observar, en el caso de las interjecciones expresivas, las lenguas meta normalmente cuentan con un equivalente a las originales, y la omisión se debe más al enfoque de los versionadores de incluir o no este elemento expresivo en las puestas en escena para las que preparaban su versión.

Más grande es la diferencia entre las interjecciones con el lexema *dios*. Como se ha indicado antes en relación con las frases hechas, este se escribe en ruso con minúscula no sólo cuando se trata del nombre común, sino también en las frases hechas originariamente basadas en el nombre de Dios como un ser supremo, que se han lexicalizado y convertido en interjecciones, como *бога ради* (lit.: «por Dios»), *бог знает* (lit.: «Dios sabe»), *даñ бог* («ojalá»), etc.

FUENTE	T. 1	T. 2	T. 3	T. 5	T. 6	T. 7
Я изнемогаю... Бога ради молчи. (76)	¡Alejandro, no hables así, por favor! (20)	¡Por favor, cállate!... ¡Ya no puedo más! (26)	¡Haz el favor de callarte!... ¡No aguanto más! (34)	Estic morta de cansament... Calla, per l'amor de Déu. (28)	Ja no em queden forces. Calla, per l'amor de Déu. (264)	Estic morta de cansament... Calla, per l'amor de Déu. (18)
бог знает, из-за чего... (86)	-	Dios sabe por qué. (37)	vete a saber por qué. (50)	Deu sap per què... (39)	cap de les dues no sabiem per què... (276)	Deu sap per què... (27)

О, боже, пошли мне силы... (92)	-	¡Dame fuerzas, Dios mío!... (43)	¡Ayúdame, Dios mío!... (58)	Oh, Déu, dóna'm forces... (45)	Oh, Déu, dóna'm forces... (283)	-
Дай бог благополучно . (113)	¡Que Dios los acompañe ...! (59)	-	Que Dios les proteja. (88)	Que Déu els guardi. (67)	Que Déu els guardi. (307)	Que Déu els guardi. (51)
бог милостив (64)	menos mal (6)	a Dios gracias (14)	a Dios gracias (16)	gràcies a Déu (14)	gràcies a Déu (250)	gràcies a Déu (6)
бог милостив (103)	¡Dios es bueno...! (49)	Dios te ayudará (54)	confía en Dios (75)	Déu és misericordiós. (57)	Déu és misericordiós. (296)	Déu és misericordiós. (43)

Aunque en los primeros dos enunciados, ambos de Yelena Andréievna, es aceptable prescindir del lexema *Dios* en la traducción debido al carácter meramente fraseológico de las interjecciones, T. 2, T. 5 y T. 7 ofrecen una traducción literal en el caso del segundo ejemplo. Los siguientes ejemplos que pertenecen, respectivamente, a Sonia, Ástrov y Marina, admiten la inclusión de esta voz con mayúscula ya que suponen una apelación al ser supremo, al Dios cristiano. Algunas interjecciones se han omitido en T. 1, T. 2 y T. 7. En cuanto a la expresión *бог милостив* (lit.: «Dios es misericordioso»), podemos ver que la traducción de la misma en dos diferentes fragmentos del texto ha encontrado distintos enfoques en todas las reescrituras: tratada como una frase hecha en el primer caso, se ha traducido de una manera más literal en el segundo. En todos los casos, sin embargo, se mantiene la mayúscula de *Dios* que hace referencia a la fe, los valores espirituales de los personajes que hablan. Entre ellos sobre todo destaca Marina, la vieja niñera, por la riqueza del contenido del campo semántico religioso o sobrenatural en sus réplicas. En su discurso abundan tanto las expresiones con el nombre de Dios como las alusiones a las fuerzas maléficas. Es importante destacar que a diferencia de las traducciones que observaremos abajo, el original nunca incluye la mención explícita de la palabra *черт* («demonio», «diablo») en las réplicas de Marina ni en las de otras mujeres, sino sus

perífrasis: considerado un tabú social, este juramento es pronunciado únicamente por los personajes masculinos.

FUENTE	T. 1	T. 2	T. 3	T. 5	T. 6	T. 7
Черт бы ее побрал. (75)	¡Maldita vejez...! (20)	¡Maldita sea! (26)	¡Maldita sea! (34)	Que el diable se l'emporti. (27)	Que el diable se l'emporti. (263)	Que el diable se l'emporti. (17)
А, черт, черт... черт бы побрал... (104)	-	¡Maldita sea!... ¡Maldita sea! (55)	Que el diablo... que el diablo... que el diablo se lo lleve. (76)	Ah, que el diable, que el diable se l'emporti... (58)	Ah, que el diable, que el diable se l'emporti... (297)	Ah, que el diable, que el diable se l'emporti... (44)
Досадно, черт подери... (70)	-	¡Maldita sea! ¡Qué fastidio! (20)	¡Maldita sea! ¡Qué lata! (26)	Quina vida més dura! Maleït siga... (21)	Quina vida, redéu... (257)	Quina vida més dura! (12)
У, чтоб тебя! (103)	-	¡Ay! ¡Que Dios los confunda de una vez! (55)	-	Què passa, ara! (57)	Que el demoni se'ls emporti! (296)	Què passa, ara! (43)
чтоб вам пусто! (103)	-	¡Malditos sean! (55)	¡Desdichados! (75)	Que el dimoni se les... (57)	Que el dimoni se'ls emporti! (296)	Que el dimoni se les... (43)

Como hemos comentado antes al analizar las traducciones del dicho *черт знает*, la palabra *черт* encuentra normalmente dos traducciones: *diablo* o *demonio*, *diable* o *dimoni* en catalán, siendo el segundo más idiomático en ciertas expresiones fijas. Las omisiones otra vez se encuentran sobre todo en T. 1 y una vez, en T. 3. Mientras T. 2 emplea equivalentes idiomáticos en todos los casos, T. 3 opta en tres ejemplos por una traducción idiomática y una vez, por la literalidad, que da como resultado una frase de



trece sílabas difícil de pronunciar de un tirón («Que el diablo... que el diablo... que el diablo se lo lleve»), frente a la repetición rápida de tres monosílabos en ruso («черт, черт... черт бы побрал...»). Cabe mencionar que esta frase aparece impresa con letra roja, lo cual significa que no se había incluido en la escenificación. Casi la misma forma, aunque con dos repeticiones en vez de tres, contemplamos en T. 5, T. 6 y T. 7. En el resto de los ejemplos, las traducciones catalanas se abstienen de la literalidad, sin embargo, se distancian del mensaje original. Es curioso constatar que T. 8 ofrece traducciones diferentes a casi todos los ejemplos arriba mencionados, buscando expresiones más coloquiales pero correspondientes a las ideas del texto fuente. Comparemos:

T. 5	T. 6	T. 7	T. 8
Ah, que el diable, que el diable se l'emporti... (58)	Ah, que el diable, que el diable se l'emporti... (297)	Ah, que el diable, que el diable se l'emporti... (44)	Ah, dimoni, dimoni... coi de dimoni! (158)

Las frases nominales de T. 8 en vez del esquema sintáctico con la proposición desiderativa de las demás versiones aceleran la pronunciación y, por lo tanto, el dinamismo de la réplica en uno de los momentos emocionales del III acto.

T. 5	T. 6	T. 7	T. 8
Quina vida més dura! Maleït siga... (21)	Quina vida, redéu... (257)	Quina vida més dura! (12)	Quina ràbia que em fa... (120)

El original incluye una exclamación de fastidio y una interjección fraseológica con la palabra *черт*: «Досадно, черт подери...» (lit. «Qué fastidioso, demonios»), pero no detalla la causa inmediata del fastidio que podría referirse tanto a la vida dura en general, como simplemente a la necesidad del médico de dejar la finca de los Serebriakov para atender a alguien en la fábrica.

T. 5	T. 6	T. 7	T. 8
Què passa, ara! (57)	Que el dimoni se'ls emporti! (296)	Què passa, ara! (43)	Mal llamp!... (158)
Que el dimoni se les... (57)	Que el dimoni se'ls emporti! (296)	Que el dimoni se les... (43)	Que un gran vent se les endugui... (158)

Ambas réplicas de Marina «У, чтоб тебя!» y «чтоб вам пусто!» (103) son expresiones de maldición, la primera, contra el espíritu inmundo que, como hemos mencionado antes, es innombrable por parte de una mujer, la segunda, contra los familiares que se pelean. T. 5, T. 6 y T. 7 no sólo emplean la palabra «dimoni» que Marina no pronuncia, sino también agravan la segunda maldición que en ruso contiene más un deseo de que las acciones de alguien fracasasen. Por otro lado, la primera maldición queda sin expresarse en T. 5 y T. 7.

La comparación se resume en la siguiente imagen gráfica:



Como en el caso de las frases hechas, mientras el número de las interjecciones omitidas disminuye cronológicamente, aumenta el uso de la misma interjección o de sus

equivalentes. Al mismo tiempo, es notable que la versión T. 8, cronológicamente anterior, aunque publicada más tarde que T. 6, optara por más soluciones coloquiales, que en T. 6 fueron revisadas y sustituidas por las formas tradicionales, aunque estas no siempre correspondieran al mensaje del original.

#### 2.2.4.8. Alusiones, reminiscencias, notas

En «Дядя Ваня» se pueden contemplar relaciones transtextuales de diferentes tipos. Si usamos la definición de Gérard Genette en *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1982), podemos distinguir ejemplos tanto de intertextualidad (presencia efectiva de un texto en el otro), como de metatextualidad (hablar de otro texto sin nombrarlo). Michael Frayn (2016 [2008]) clasifica los problemas evocados por numerosas alusiones literarias entre los más complicados, confesando que ha tenido que eliminar en su traducción inglesa varias de ellas por poco significantes e incomprensibles para los espectadores contemporáneos. Sin embargo, el dramaturgo reconoce que «la mayoría, que parecen en ruso monedas desgastadas por su largo uso, son importantes para la comprensión del significado. En semejantes casos he intentado cuanto he podido encontrar análogos, pero no es posible de ninguna manera conservar ese brillo de cosa vieja y familiar»<sup>143</sup>. Una de las opciones al incluir las alusiones y reminiscencias del texto original es acompañarlas de notas al pie de página:

l'anàlisi de les notes a peu de pàgina pot aportar una informació més objectiva sobre les idees i interpretacions que tenia el traductor sobre el text original. (...) En la nota, doncs, el traductor fa visible la seva figura i, sobretot, la seva labor. Es visibilitza el seu paper de pont entre el text i la cultura d'origen, i el text i la cultura meta; també es poden visibilitzar el perfil del lector que el traductor té en ment i les suposicions que fa el traductor sobre el que pot inferir o no el seu lector del text original (Garcia Sala, 2011: 70).

La primera colección de relatos de Chéjov traducida directamente del ruso al catalán por Francesc Payarols *Els mugics i altres relats* (1931) ya contenía la explicación de conceptos típicos de la realidad rusa como *telega* («una mena de carreta de quatre rodes»,

---

<sup>143</sup> «Большинство из них важны для понимания смысла, а для русского являются монетой, стертой от долгого использования. Для таких мест я старался, как мог, найти аналогии, но сохранить этот блеск старой и знакомой вещи никаким способом нельзя.»

1931: 29), *barin* («en rus vol dir senyor», 108), *sxi* («escudella de cols», 129), *kaixa* («en francès *gruau*; plat preparat amb gra de cereals poc mòlts», 129), *solianka* («un plat de carn amb cols, cebes i cogombres», 238), así como los juegos de palabras, los fragmentos rimados y una referencia a *Eugenio Onegin*, de Pushkin.

En cuanto a las traducciones analizadas de «Дядя Ваня» en otros idiomas, la versión de Adamov incluye únicamente comentarios meramente traductológicos, informando que las formas *maman*, *Jean*, *Hélène* están escritas en francés en el texto original. August Vidal (1968 [1963]) comenta las palabras *realia* como *desiatina* («antigua medida agraria rusa, equivalente a 1,092 Ha», 399) y *raskolniki* («Disidentes religiosos», 421), explica que Zhuchka y Malchik son nombres de perros (416), también informa que «Les he llamado, señores, para comunicarles que viene a vernos un inspector» son las «palabras iniciales de *El inspector*, de Gógol» (426) y aclara que Aivazovski fue un «famoso pintor de marinas» (433). Urban incluye extensa información (1980: 63-71) con comentarios sobre el texto, la transcripción, las formas de tratamiento y una serie de notas finales. En la nota preliminar presenta el origen de la obra, su datación, su relación con *Waldschrat* («Леший» [*El bruixot dels boscos. El duende*]). Explicando la transcripción de los nombres propios, Urban comenta que ha usado el sistema más común en los estudios eslavos («Die Transkription der russischen Namen folgt der in der Slavistik üblichen», 1980: 67) que emplea diacríticos para los sonidos específicos del ruso, y brinda una pequeña lista de correspondencias entre el alfabeto alemán y dichos sonidos (el apellido de Chéjov, por ejemplo, está expresado con la forma *Čechov*). En el apartado sobre el trato, el traductor aclara las diferentes formas de vocativos aceptados en la cultura rusa, así como explica el significado de las palabras *Matuška*, *Batjuška* y *Njanja* que decide dejar sin traducción en el cuerpo de la obra. Finalmente, las notas detalladas incluyen explicaciones de conceptos típicos como la enfermedad *Podagra*, las monedas *Groschen*, *Kopeken*; traducciones de expresiones latinas (*quantum satis*, *perpetuum mobile*, *manet omnes una nox*) e italianas (*Finita la commedia*) al alemán; arroja luz sobre las reminiscencias literarias (las obras de Dmítriev, Prutkov, Ostrovski, Pushkin, Gógol) y referencias a los episodios biográficos reflejados en las cartas de Chéjov; proporciona datos biográficos sobre los citados Bátiuskov, Turguénev, Aivazovski, Schopenhauer, Dostoievski, así como información sobre las ciudades Járkov y Kursk. Es la versión más comentada de «Дядя Ваня» en el corpus de la presente investigación.

Entre las reescrituras observadas, las alusiones se comentan en su mayoría sólo en T. 6. Esos comentarios, aunque visibles únicamente por los destinatarios del texto publicado, desempeñan un papel importante a la hora del montaje también, sirviendo para una mejor comprensión de la situación escénica por parte de la compañía teatral. Ya en el I acto destaca la actitud poco formal de Voinitski con Teleguin con su réplica fastidiada «Заткни фонтан, Вафля!» (lit.: «Calla la fuente», 68), que es un aforismo de Kozmá Prutkov (Козьма Прутков), un autor satírico fictivo inventado por Alekséi Tolstói y sus primos<sup>144</sup>. T. 6, virtiendo la frase como «Тара el brollador!» (254), explica en una nota al pie de la página que «L'expressió fa referència a un conegut aforisme de Kosmà Prutkov». Las traducciones anteriores resuelven esta tarea, respectivamente, con «Tú no tienes derecho a hablar, “Galleta”» (T. 1, 10); «¡Cierra el grifo, Chivo!» (T. 2, 17); «¡Eh, para el carro, tú!» (T. 3, 22); «Vos cerrá el pico.» (T. 4, 26); «Calla, home, calla!» (T. 8, 116). T. 5 y T. 7 optan por la forma «Para el carro, Cara Picada!» (18; 9) y prescinden del comentario. Estas versiones, aunque reflejan la informalidad y brusquedad de la réplica, no siempre transmiten su efecto irónico, la comicidad del personaje de Teleguin, que se ha de recuperar mediante la interpretación de los actores.

En la manera de hablar del mismo Teleguin, como en el de su prototipo Diadin en «Леший» [*El bruixot dels boscos. El duende*], hay una referencia al poema de Pushkin «Брожу ли я вдоль улиц шумных» (*Ya vague por calles bulliciosas*)<sup>145</sup>. El poema sobre las reflexiones de un soñador que se deja llevar por los pensamientos ontológicos, *ya vague por calles bulliciosas*, ya esté en la compañía de otras personas o en una iglesia, encuentra su eco en la intervención lírica de Teleguin: «Еду ли я по полю, (...) гуляю ли в тенистом саду, смотрю ли на этот стол, я испытываю неизъяснимое блаженство!» (lit.: «No importa si voy por el campo, (...) si me paseo por el jardín sombroso o si miro a esta mesa, siento una dicha inexplicable», 66). Hay que tomar en cuenta, sin embargo, que la efusión lírica de este personaje contiene cierto grado de ironía. Peter Urban (Čechov, 1980) presta atención a la afinidad de Teleguin con el protagonista cómico del primer relato impreso de Chéjov, «Письмо донского помещика Степана Владимировича N к ученому соседу д-ру Фридриху» [*Carta al vecino erudito*] (1880).

---

<sup>144</sup> El aforismo en cuestión, en particular, decía: «Если у тебя есть фонтан, заткни его; дай отдохнуть и фонтану» (lit.: «Si tienes una fuente, cállala: deja descansar a la fuente también», 1854).

<sup>145</sup> Golstein, 2018; Scharénskaia, 2020.

La relación con el poema no se comenta en ninguno de los textos, aunque en todos se reproduce su toque lírico.

T. 1	T. 2	T. 3	T. 5	T. 6	T. 7
¡Oh, qué felicidad...! ¡Yo lo declaro, Marina; declaro que tan feliz soy paseando como sentado delante de esta mesa! (8)	Si doy un paseo por el campo o ando entre las sombras del jardín o... si contemplo esta mesa, la verdad es que me siento contento... (16)	De paseo por el campo o entre las sombras del jardín o... en esta mesa, la verdad es que me siento contento... (19)	Tant si recorro aquests camps, Marina Timofèievna, com si passejo pels jardins plens d'ombra o contemplo aquesta taula, sento en tot moment una inexpressable. (16)	Tant si recorro aquests camps, Marina Timofèievna, com si passejo pels jardins plens d'ombra o contemplo aquesta taula, sento en tot moment una inexpressable. (252)	Tant si recorro aquests camps, com si passejo pels jardins o contemplo aquesta taula, sento en tot moment una inexpressable, Marina Timofèievna. (7)

El primer acto de la pieza contiene otra cita más explícita de un poema. Al criticar a Serebriakov y sus escrituras, Voinitski lamenta el papel desperdiciado y recuerda un pasaje de un poema de Iván Dmítriev (Иван Дмитриев, «Чужой толк»). Dénis Roche, quizás por la mención de las odas, supone que el poema podría pertenecerle a Derzhavin: « Cette épigamme, dont nous n'avons pu retrouver l'auteur, semble de Derjavine » (1922: 11). La autoría del poema se comenta sólo en T. 6: «Cita d'una sàtira d'I. Dmitriev (1780-1837), que critica els poetastres escriptors d'odes» (40). El resto de las reescrituras, exceptuando T. 2 y T. 4 que omiten por completo la cita, incluyen la traducción de los versos.

Siguiendo su crítica, Vania compara el éxito de Serebriakov con las mujeres con el de Don Juan. La leyenda de Don Juan, extensamente difundida y conocida en la cultura rusa a través de la tragicomedia de Molière (notemos que el tío Vania pronuncia el nombre precisamente a la manera francesa) y la versión de Pushkin (la estatua del comendador de «Каменный гость» [*El convidado de piedra*], de Pushkin, se citaba en «Леший»

también), por supuesto, no necesita explicaciones para el público en España o en Cataluña. El reescritor argentino, Veronese, omite esta mención en T. 4, aunque agrega otra comparación literaria para describirlo a Serebriakov: «Celoso además se siente Otelo» (22).

Otra reminiscencia de Pushkin, en particular, su «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях» [*Cuento de la princesa muerta y los siete caballeros*, de trama equivalente a la del cuento de Blancanieves], se encuentra en las palabras de Ástrov sobre Yelena Andréievna: «она прекрасна, спора нет» (lit.: «ella es bella, es indiscutible», 83), que casi repiten literalmente la respuesta del espejo mágico del cuento a las preguntas de la reina sobre su belleza. Las reescrituras no incluyen esta mención ni reproducen la entonación rítmica. Otra reminiscencia de los cuentos folclóricos sobre la amistad entre dos halcones, el comentario irónico de Sonia «подружились ясны соколы» (lit. «Os habéis hecho amigos los halcones valientes», 82), recibe una traducción semántica en la mayoría de las reescrituras, omitida en T. 1 y T. 4:

T. 2	T. 3	T. 5	T. 6	T. 7
¡Valiente pareja! (32)	¡Menudos estáis hechos los dos! (44)	Us heu ajuntat un bon parell! (35)	Com si fóssiu pastats i us haguéssiu fet amics. (271)	Us heu ajuntat un bon parell! (24)

La noticia de la llegada del *inspector* (*ревизор*) se omite en T. 1, como gran parte del monólogo de Serebriakov donde este se menciona. De una réplica de 67 palabras en el texto fuente la traducción deja sólo: «Os he reunido aquí, para conocer vuestros pareceres...» (44). T. 2 y T. 3 no explican la alusión, pero la réplica posterior ayuda a hacerles entender a los intérpretes que es una especie de broma, algo que el público debe percibir como divertido: «Me he permitido invitarles a esta reunión porque debo anunciar que... que “viene un inspector”. Sin bromas.» (T. 2, 50); «Les comunico, señores, (*pausa*) ... que va a venir un inspector. Bueno, sin bromas.» (T. 3, 68). Las traducciones al catalán, excepto T. 7, proporcionan una nota al pie de la página sobre Gógol, y T. 5 incluso introduce la explicación en el texto: «Els he convocat per comunicar-los que ens arriba un inspector. Però deixem estar Gogol i parlem seriosament» (52).

T. 1 sustituye la réplica de Teleguin «Да, сюжет, достойный кисти Айвазовского» (lit.: «Sí, un tema digno del pincel de Aivazovski», 105) con una breve exclamación, «¡Ya lo creo, ya lo creo!» (en respuesta a la sentencia de Marina: «Lo que ha pasado últimamente, es una vergüenza», 52), mientras que T. 2 cambia al pintor: «Una escena digna del pincel de Botticelli» (58). T. 3 vuelve al pintor original, «Una escena digna de un cuadro de Aivasovski» (78), sin embargo, esta réplica queda fuera de la puesta en escena. Los traductores de T. 6 incluyen una explicación: «I. K. Aivazovski (1817-1900) era un pintor cèlebre per les seves marines» (104) y se preguntan si es un toque de humor o un desliz del personaje haber confundido los paisajes marinos con el drama de una familia rusa. La primera interpretación aparece en el comentario de Roche: «Trait d'humour. Aïvazovski était un peintre de marines, qui peignait surtout des vues de Crimée, très fades » (1922: 86). Otra posibilidad sería interpretar las palabras de Teleguin en sentido figurado, pensando que se refería a la «tormenta» en la finca de Serebriakov. N. Scharénskaia (2020: 245) asocia la mención a Aivazovski con una serie de metáforas acuáticas que simbolizan una batalla marítima, como la solicitud de Vania «дайте мне воды» (lit.: «Dadme de agua», 100), el desconcierto de Serebriakov: «Я не понимаю, отчего ты волнуешься» (lit.: «No entiendo por qué estás tan agitado», *ibid.*), la acotación «в сильном волнении уходит» (lit.: «[Teleguin] se marcha, muy agitado», 102).

En T. 1 también desaparece la mención a Batiushkov, a pesar del énfasis deliberado que pone Chéjov a través de la repetición: como para evitar que el comentario quede sin suficiente atención, el autor hace que Yelena Andréievna no oiga bien al marido y deba preguntarle qué ha dicho, así este tiene que repetir que necesita el libro de Batiushkov. A. Golovachova nota en su ensayo «Пенаты профессора Серебрякова» [«Los penates del profesor Serebriakov»]:

Tanto en *El duende del bosque* como en *Tío Vania* la petición de Serebriakov de ir a buscar a Batiushkov suena dos veces. Esta doble réplica refuerza el significado de lo dicho. Chéjov usa a menudo un material literario conocido para caracterizar lateralmente a sus protagonistas (una cita, una alusión, un nombre de autor o de



personaje) que aporta a su texto nuevos significados para clarificar circunstancias importantes<sup>146</sup> (2019, II: 161).

Según la investigadora, la figura del escritor citado es importante aquí para construir una analogía entre el «exilio» involuntario de Serebriakov en el pueblo y el idilio rural del protagonista de «Мои пенаты» [*Mis penates*], de Batiushkov. Scharénskaia hace más hincapié en la importancia del libro para Serebriakov como una búsqueda del enlace perdido con la naturaleza purificante y salvadora. En este contexto, la expresión interrogativa de Yelena Andréievna «A?» se interpreta como un signo de indiferencia ante el malestar de su marido, mientras los predicados impersonales usados por Serebriakov, así como el cambio de los tiempos verbales del presente al pasado indican la enajenación, la lejanía del principio espiritual: «Кажется, он есть у нас» (lit.: «Parece que lo tenemos», 75); «Помнится, он был у нас» (lit.: «Se recuerda [me parece recordar] que lo teníamos», *ibid.*). T. 1 ni siquiera conserva la ortografía del nombre, presentándolo como *Batiochkov*. T. 2, T. 5 y T. 7 no sólo omiten la pregunta de Yelena y la repetición del comentario, sino también reemplazan el sonido *sh* con una *s*: *Batiuskov*, forma que se conserva en T. 3 también. La adaptación de Veronese, conservando este comentario, transcribe el nombre a la manera alemana, *Batiuschkov*. T. 6 ofrece una transliteración basada en la pronunciación original, *Bàtiuxkov*, además, incluye un comentario biográfico: «K. N. Bàtiuxkov (1787-1855), poeta, un dels precursors immediats de Puixkin. Es va tornar boig l'any 1822» (59).

La canción chistosa de Ástrov en el II acto, una referencia a la danza folclórica «Барыня» [*La señora*], se ha traducido en verso en todas las traducciones, aunque no todas han conseguido un ritmo bailable:

FUENTE	T. 1	T. 2	T. 3	T. 5, T. 7	T. 6	T. 8
«Ходи хата, ходи печь,	“Todo anda, la casa, la	“¡Que baile la estufa! y que baile	“¡A bailar, estufa,	“Vine estufeta, vine	“Vine cabanya, vine	“Vine alcova, vine llit

<sup>146</sup> «В «Дяде Ване», как и в «Лешем», просьба поискать в библиотеке Батюшкова из уст Серебрякова звучит дважды (С XIII, 75). Такое дублирование реплик усиливает значимость высказывания. Чехов часто использует для косвенной характеристики своих героев известный литературный материал (цитату, аллюзию, имя автора или персонажа), вводящий в его текст новые смыслы, проясняющий важные обстоятельства.»

хозяину негде лечь...» (81)	estufa, y el amo no tiene dónde dormir...” (25)	el fogón! El amo no tiene cama en que dormir y no se le puede llamar dormilón...” (31)	a bailar, fogón! A ver ahora el amo dónde se acostó.” (42)	cabanya / que l’amo té les comes glaçades...” (33; 22)	estufeta / que el pagès no té on dormir...” (270)	/ que el senyor va mal dormit”. (132)
--------------------------------------	--	---	--	---	--	---

Otra vez destaca por su solución rítmica T. 8, que, no obstante, no se repite en las publicaciones anteriores, T. 6 y T. 7.

La réplica de Voinitski sobre las bellas y tristes rosas otoñales que, según Donald Rayfield (1999), es una referencia a *Senilia*<sup>147</sup>, de Iván Turguénev, encuentra eco en la repetición de las mismas palabras por parte de Sonia, de manera que se destaca el carácter poético del verso, parecido a una melodía escrita para dos voces, un barítono y una soprano. Esta epanalepsis no se respeta en T. 1 que invierte la caracterización de las rosas en las réplicas del tío y la sobrina.

FUENTE	T. 1
В о й н и ц к и й . Осенние розы — преlestные, грустные розы... (Уходит.) С о н я . Осенние розы — преlestные, грустные розы... (91)	VANIA.— ¡Espléndidas y tristes rosas de otoño! (Se va.) SONIA.— (A la ventana.) Rosas de otoño, hermosas y tristes rosas! (37)

Natalia Ivánova (2013), por otro lado, ve aquí una referencia al poema de Tatiana Schépkina-Kupernik «Осенние розы» [*Rosas otoñales*]. De todos modos, el verso suena claramente poético, con un ritmo destacado y la aliteración del sonido *s*. T. 2 reproduce

<sup>147</sup> El título original es en latín.

la entonación solemne del verso, pero aquí abundan los epítetos, además, de un campo semántico distinto: «Rosas otoñales... Bellas... deliciosas... funerarias rosas...» (42). La respuesta de Sonia no sólo reduce estos epítetos, sino también se limita a repetir uno que es ajeno al texto fuente: «Rosas de otoño... funerarias rosas...» (*ibid.*). T. 3 opta por la sincronía en ambas réplicas: «Maravillosas y tristes rosas de otoño» (57), sin embargo, podemos ver que la puesta en escena redujo el epíteto «maravillosas» en el eco de Sonia. T. 5 (44), T. 6 (282) y T. 7 (32) usan la fórmula «Les roses de tardor són esplèndides, tristes...», T. 8 (143), «Són roses de tardor, precioses roses tristes...». En ambos casos se conserva la concordancia de las dos réplicas, aunque las últimas traducciones consiguen menos musicalidad al omitir la duplicación de la voz *rosas*.

El nombre del mismo Turguénev se menciona dos veces en el texto original: cuando el profesor Serebriakov recuerda que el novelista ruso había tenido una angina de pecho y cuando Ástrov le propone a Yelena Andréievna tener una aventura en el seno de la naturaleza, entre las fincas medio arruinadas que tanto le gustaba describir a Turguénev. Si la primera mención está presente en todas las reescrituras salvo en T. 4, aunque con transcripciones diferentes (*Turguenev* en T. 1, *Turgeniev* en T. 2, *Turgueniev* en T. 3, *Turguènev* en las versiones catalanas), la segunda comparación desaparece en T. 1, y T. 2 cambia de transcripción, que aparece ahora como *Turguénev*. T. 3 y las versiones catalanas son consistentes en su transcripción: T. 3 presenta la comparación en la forma «ruinas como las que saca Turgueniev» (85), y las versiones en catalán, «al gust de Turguènev» (T. 5, 64; T. 6: 304; T. 7: 49).

Como podemos notar, el discurso de los protagonistas de «Дядя Ваня» está lleno de reminiscencias y citas. T. 4 omite la mayoría de las que forman parte del original, sin embargo, en esta recreación se transmite plenamente el papel de la literatura en la comunicación cotidiana de los protagonistas. Junto con numerosas charlas sobre el teatro y recitaciones de *Les bonnes*, de Genet, la obra es atravesada por citas, menciones y bromas sobre Ostrovski. Cabe mencionar, sin embargo, que estas, de hecho, se refieren a dos escritores diferentes, sin distinguirlos: el dramaturgo decimonónico Aleksandr Ostrovski (Александр Николаевич Островский), cuyas obras se citan en el texto fuente de Chéjov, y Nikolái Ostrovski (Николай Алексеевич Островский), escritor soviético. Al público hispanohablante probablemente no le importaría demasiado la distinción entre

los dos escritores, por lo que las menciones a Ostrovski, que no especifican si se refieren al autor del s. XIX o al del XX, lo convierten en un único personaje, presente pero invisible, de la obra. En T. 4, es Ostrovski, y no Turguénev, a quien «el reuma le trajo angina de pecho» (46); a él se dirige el profesor, quejándose de su enfermedad: «Ostrovsky, ¿me escuchás?, pronto nos veremos las caras frente a frente» (*ibid.*); a él se atribuyen las palabras de Serebriakov «Hay que trabajar, señores, hay que trabajar» (99). Como un hilo conductor se repite en la obra una cita de la novela «Как закалялась сталь» [*Así se templó el acero*], de N. Ostrovski<sup>148</sup>. Todo este contenido reproduce la importante literariedad del texto fuente.

En cuanto a los dramas de Aleksandr Ostrovski que se aluden en el original, ambos aparecen en relación con Ástrov (cabe destacar el parentesco fonético de los dos apellidos, puesto que Ostrovski en ruso se pronuncia [Astrovski]). Primero el médico se compara con un protagonista suyo, con mucho bigote y pocas capacidades mentales («с большими усами и малыми способностями», 71). Aquí se está refiriendo a Parátov del drama «Бесприданница» [*Sin dote*]. Todas las reescrituras contienen esta mención, aunque T. 1 usa la transcripción *Obstrovsky*, que llega a ser *Ostrovsky* en T. 4 y *Ostrovski* en todos los demás textos. T. 6 explica en una nota al pie de página que «Es trata de l'obra *La noia sense dot*, de N. Ostrovski (1823-1886)» (257), confundiendo la primera letra del nombre. Un poco antes, obligado a acudir a la fábrica para atender a un paciente, Ástrov contesta a la invitación de Sonia de volver a almorzar más tarde: «Где уж... Куда уж...» (lit.: «Pero dónde... Pero cuándo...», 71). Estas frases inacabadas que, como hemos comentado antes, caracterizan la inquietud, la precipitación de Ástrov, son, en realidad, una reminiscencia de otro personaje de Ostrovski: la vieja Anfusa Tíjonovna en la comedia «Волки и овцы» [*Lobos y ovejas*]. La réplica no contiene una mención directa

---

<sup>148</sup> La recreación de Veronese transforma algunos elementos de esta cita también. A continuación presentamos la versión del director argentino, con las traducciones literales de los fragmentos cambiados entre los corchetes, y la versión original: «Lo más valioso que posee el hombre es el arte filodramático [en ruso: es la vida]. Debe aprovecharlo de manera que los años vividos no le pesen, que la vergüenza de un pasado miserable y mezquino no le quemé y que muriendo, aún habiendo fallado [falta en el original], pueda decir: “Consagré toda mi vida y todas mis fuerzas a la lucha por la liberación de la belleza...” [en ruso: a lo más hermoso del mundo: la lucha por la liberación de la humanidad]» (34). «Самое дорогое у человека – это жизнь. Она дается ему один раз, и прожить ее надо так, чтобы не было мучительно больно за бесцельно прожитые годы, чтобы не жег позор за подленькое и мелочное прошлое, чтобы, умирая, смог сказать – вся жизнь и все силы отданы самому прекрасному в мире: борьбе за освобождение человечества».

al autor, y las reescrituras no ofrecen comentarios al respecto. Las frases interrumpidas se expresan o bien mediante puntos suspensivos, o bien mediante repeticiones:

T. 1	T. 2	T. 3	T. 4	T. 5	T. 6	T. 7
Gracias; ya será tarde... Lo siento, pero no hay otro remedio. (...);Qué le vamos a hacer! (13)	Se me hará tarde. Imposible. ¿Cómo voy a poder?... ¿Cómo voy a poder? (...);¿Cómo voy a poder?... ¿Cómo?... (21)	Se me va a hacer tarde. Imposible. ¿Cómo voy a poder?... (26)	No creo que pueda. Tengo que hacer... (31)	No, ja serà massa tard. On he deixat... On dimoni... (...) On és la... d'això... (21)	No, ja serà massa tard. És inútil... Què hi farem... (...) D'això... què hi farem... (257)	No, ja serà massa tard. És inútil... Què hi farem... (...) On és la... d'això... (12)

T. 5 asocia las frases inacabadas con la acotación «Busca la gorra con la vista» («Ищет глазами фуражку», 21), agregando por lo tanto respectivos comentarios que faltan en el original. T. 7, aunque corrige este contenido en la primera réplica, deja la pregunta inacabada «On és la...» que sigue refiriéndose a la gorra, mientras que el original contiene la repetición exacta del suspiro «Где уж... Куда уж...».

Hay tres personajes en cuyo discurso aparecen resonancias del latín: si en el caso de Ástrov es el uso de un término técnico tomado de su profesión (dormir *quantum satis*) que se conserva en todas las traducciones aparte de T. 1, y Vania habla del *perpetuum mobile* otra vez para burlarse del profesor, latinismo que aparece en todas las reescrituras excepto en T. 5 y T. 7, sustituido por «una màquina de fabricar obres» (20; 11), Serebriakov refiere la cita «manet omnes una nox» de *Odas*, de Horacio, explicando en seguida: «O sea, todos estamos en manos de Dios» («то есть все мы под богом ходим», 99). La inclusión de solamente la última parte en T. 1 da lugar a un cambio estilístico de la construcción del personaje. T. 6 proporciona una nota al pie de página comentando la fuente de la cita.

Finalmente, en las reescrituras observadas queda desapercibido un españolismo. Prometiéndole a Sonia que va a dejar de beber, Ástrov le dice: «Баста! Я отрезвел.» («¡Basta! Ya estoy sobrio», 85). Como nota Scharénskaia, la palabra *Basta* expresa la decisión rotunda del médico de dejar de beber, pero también se puede interpretar como un prosaísmo, ya que es un código que se usa en los juegos de azar: recordemos que en la misma escena Sonia le suplicaba no asemejarse a la gente vulgar que bebe y juega a naipes. T. 1 elimina la réplica entera de Ástrov, T. 2 y T. 3 empiezan la frase con «Bien» (35; 48), T. 5, T. 6 y T. 7, con «Prou!» (38; 274; 26). A pesar de la neutralización estilística, las traducciones catalanas, a diferencia de las españolas, transmiten el mensaje del enunciado.

En resumen, T. 1 es donde más alusiones y reminiscencias se omiten. El resto de las reescrituras en español, así como T. 5 y T. 7, casi siempre conservan la mención del original sin ofrecer explicaciones, algunas veces la comprensión se favorece mediante adiciones en el cuerpo del texto. T. 6 opta por la inclusión del contenido original y proporciona notas al pie de página con información sobre varias figuras mencionadas o aludidas en el texto fuente.

#### 2.2.4.9. Omisiones

Entre las modificaciones que aparecen en las reescrituras analizadas se puede distinguir varios grupos de omisiones en el cuerpo de la obra. Uno de los propósitos posibles es adecuar el contenido a una comprensión más fácil en la actualidad: este propósito cumple la omisión del epíteto al hablar del tifo exantemático en T. 1 y T. 3, que no consideran importante especificar una pandemia ya poco conocida en la cultura meta. Otro grupo de omisiones está destinado a ahorrar el tiempo escénico: aquí aparecen los comentarios cuyo contenido se expresa mediante las réplicas posteriores; así, T. 1 elimina la exclamación de Maria Vasílevna «¡Ah!» y la pregunta de Sonia «¿Qué le pasa, abuela?»: la abuela directamente empieza a contar qué le preocupa. La misma versión elimina los comentarios de Ástrov sobre el otoño que hace en el III acto y la observación de Yelena Andréievna que «No hace calor» en el segundo, en ambas ocasiones conservando sólo una parte de las réplicas. El comentario de Yelena Andréievna «и я заплакала» («yo también me he puesto a llorar», 86) se limita a la acotación «También llora ella». En T. 2 desaparece el vocativo «*Maman*» dirigido por el profesor a su suegra en la escena de la

despedida; T. 5 elimina la pregunta de Maria Vasílevna «¿Qué quieres decir con esto?» que queda sin respuesta durante la discusión con su hijo Vania.

Otras omisiones se deben a los propósitos de la escenificación. Por ejemplo, T. 1 omite el comentario de Yelena Andréievna donde asegura que va a envejecer pronto, probablemente para presentar al personaje más joven de lo que es en el original. De la misma manera T. 2 elimina las palabras de Sonia donde dice que está lloviendo, ya que la lluvia no formaba parte de la escenificación, y Ástrov no informa que se irá a través del salón para no chocar con el tío Vania. Yelena Andréievna en T. 7 no dice que cerrará la ventana pues desaparece también la acotación respectiva.

Sin embargo, la omisión de las réplicas puede acarrear también varios tipos de efectos secundarios que agrupamos abajo.

a) Inconsistencia sociocultural: en T. 1, Ástrov no propone que Sonia acompañe a su madrastra al visitar la finca de él: esto da lugar a la invitación de un hombre soltero a una mujer casada de encontrarse en su casa a solas, bastante rara para la época.

b) Información parcialmente perdida: en T. 1 y T. 7 desaparece la confesión de Sonia que había pasado la noche rezando, por lo cual pasa desapercibido un aspecto importante de su fe que va a culminar en el final de la obra. T. 1 omite también la sensación de Serebriakov de haber caído a otro planeta, y así disminuye el grado de enajenación entre el mundo del profesor y los habitantes de la finca. La versión tampoco incluye la mención de la ropa en la serie de las cosas que deben ser bellas en una persona, según Ástrov, limitando la belleza al rostro, el alma y los pensamientos. Sonia en esta versión, alegando que su tío y abuela habían pasado noches traduciéndole libros al profesor, no menciona que también copiaban sus papeles todas las noches («переписывали твои бумаги... все ночи, все ночи!», 103), así reduciendo el grado de su sacrificio. T. 2 no menciona cuántos años tenía Voinitski al conocer a Yelena Andréievna, dejando un hueco en los datos biográficos del personaje. En T. 6 se pierde la autocrítica de Sonia por haberse vuelto vaga («Обленилась, не могу!», 91).

c) Incumplimiento de repeticiones. Las repeticiones en la obra de Chéjov constituyen una sintonía que puede enfatizar, subrayar el matiz emocional del enunciado, crear un ritmo especial. En T. 1 esta sintonía no se observa en el monólogo de Yelena Andréievna donde

se queja de la casa («Неблагополучно в этом доме», 79), el sermón de Maria Vasílevna «Había que realizar quehaceres» («Нужно было дело делать», 70) que se corresponde con las palabras finales del profesor. El comentario desaparece en T. 5 y T. 7 también. El pleonasma aquí es sobre todo importante porque ayuda a contrastar los «quehaceres» sin importancia del profesor al trabajo útil al que se dedican los habitantes de la finca: Marina, Sonia, Voinitski.

T. 1 modifica el estribillo final «Se han ido» («Уехали», 113) que es repetido sin cambios por tres distintos personajes. En la versión la frase se traduce como «¡Se fueron...!», «Se marcharon.» y «¡Se marcharon...!» (59). La misma frase encuentra diferentes traducciones en T. 2 también: «Ya se fueron...», «Se fueron» (63), y se omite la tercera vez. Las tres versiones en catalán, en cambio, ofrecen la solución «Ja són fora», que no sólo reproduce la uniformidad del texto original, sino parece rendir homenaje a la traducción de *L'hort de cirerers* por Joan Oliver y el monólogo de Firs que finaliza la obra: «Són fora!» (1982: 224). T. 3 no traduce de forma homogénea la exclamación altamente emocional «конечно!» («¡Claro!») que repite el profesor con ironía en la discusión con su mujer. En vez de preguntarle si el cuidado del bosque no interfiere con su verdadera vocación, Yelena Andréievna de T. 5 le pregunta al médico si este no le distrae de su verdadera profesión, frente a lo cual resulta extraña la respuesta de Ástrov «Només Déu sap quina és la nostra vocació veritable» (22).

d) Pérdida o cambio de contenido emocional: T. 1 neutraliza varias réplicas, eliminando algunas interjecciones («Досадно, черт подери...» de Ástrov, «У, чтоб тебя!» de Marina, «Черт» de Vania), vocativos cariñosos («родная» de Sonia, dirigido a Yelena Andréievna), una parte de la intervención de Teleguin donde le pide a Vania dejar de pelearse con su cuñado, el comentario de Sonia que Ástrov no la nota. T. 2 y T. 3 tampoco expresan la actitud cariñosa de Sonia hacia su madrastra tras la escena de reconciliación, eliminando la línea «No te aburras, querida» («Не скучай, родная»), en T. 2 desaparece, además, la exclamación de Sonia «Нянечка!» («¡Amita!»). La versión omite el comentario de Sonia «Я не могу спать...» («No puedo dormir») al final del II acto, por lo cual queda sin subrayar el estado exaltado de la protagonista tras la conversación nocturna con su madrastra. En T. 3 Yelena Andréievna le dice a su marido que se calle, sin usar la locución «por favor», de ahí que su tono resulte más brusco. T. 5 y T. 7 traducen sin el epíteto las palabras de Voinitski «mi madre vieja» («старуха-мать»), que en el



contexto de su monólogo viene a reforzar el efecto cruel del plan de Serebriakov de dejarlos sin hogar.

e) Manipulación: T. 1 tiene una clara tendencia a ennoblecer al personaje del profesor, por lo cual se eliminan varios de los comentarios que lo ridiculizan. Así, desaparece la gran parte del monólogo de Voinitski que trata del pasado humilde de Serebriakov y su presente insignificante en el que nadie lo conoce. Desaparece el comentario brusco de Sonia donde ironiza sobre el descontento de su padre por el médico: «Не выписывать же сюда для твоей подагры целый медицинский факультет» (lit.: «No vamos a llamar ahora toda la facultad de medicina sólo por tu gota», 77). Se omite el monólogo entero de Voinitski donde lamenta haberle dedicado los años de su vida al profesor, al que profundamente desprecia. T. 2, en cambio, presenta a un Ástrov más juvenil; aquí se elimina su comentario «Mi tiempo ya ha pasado» («Время мое уже ушло»).

f) Omisión de la réplica entera: la omisión de frases enteras con diferentes fines planteados por la visión escenográfica, como reducir la duración del montaje, da como resultado un conjunto de efectos secundarios indicados en las cláusulas anteriores. Si en una reescritura libre, propensa a varias modificaciones en la estructura original, no se propone reproducir la integridad de la obra fuente, al tratarse de traducciones y versiones, muchas omisiones dejan huecos de índole informativa y emocional que no se compensan. Entre las reescrituras observadas se eliminan más intervenciones en T. 1 y T. 2: diecisiete y veintidós, respectivamente. Todos los ejemplos en ruso se presentarán en el Anexo 1.

Las omisiones de T. 1 incluyen réplicas que caracterizan el lado religioso de Ástrov («Sólo Dios sabe cuál es nuestra verdadera vocación»), una parte de sus juicios sobre la transformación del clima a causa de la reducción de bosques y la sequía; desaparece la descripción de su pasatiempo favorito tras el escritorio en el despacho de Voinitski y su sobrina; desaparece su dictamen en el que reconoce que Vania es un bicho raro («чудак») y que este es el estado normal de una persona. La versión elimina la mayor parte del monólogo de Voinitski sobre su admiración anterior por el profesor y la profunda decepción actual, la introducción del monólogo de Serebriakov donde vuelve a subrayar su condición de hombre de letras que necesita el consejo de las personas prácticas, el lamento de Sonia por su amor no correspondido y la conciencia de su fealdad, la exclamación amarga de Voinitski sobre el sentido extremo de vergüenza que no puede

ser superado por ningún dolor, la charla final entre Marina y Teleguin donde este, consintiendo que hace mucho que no han comido pasta, revive a causa de un recuerdo evocado por este comentario el episodio doloroso en el que lo llamaron gorrón en el pueblo, y las palabras de consuelo de la niñera. Todas estas omisiones llevan a una comprensión parcial de la psicología de los personajes.

Las omisiones en T. 2 tienden más a resumir el texto original. Varias de las réplicas originales se limitan a una frase: este es el caso del comentario crítico de Yelena Andréievna sobre el mal ambiente de la casa (no queda más que la frase «Esta casa es terrible», 29); el asombro de Sonia ante la ociosidad de la madrastra (se limita a las palabras condescendientes «Espera, espera un poco y verás qué pronto te acostumbras a la idea» (42), sin incluir su valoración personal); igual que en T. 1, el comentario de Ástrov sobre la rareza de Voinitski; la súplica de este de aliviar su condición y la respuesta de aquel sobre la única esperanza póstuma que les queda. Se reducen considerablemente algunos monólogos largos: el discurso de Ástrov sobre los bosques, el clamor de Voinitski por su juventud desperdiciada, la escena en la que Sonia pide a su tío devolver la morfina. Asimismo, se editan varios diálogos, desembocando en la pérdida de algunos matices psicológicos. Así, desaparece una pregunta de Yelena Andréievna sobre la localización de Ástrov que delata su interés por él; las réplicas de la misma protagonista durante su intento de evitar el cortejo del médico; el intercambio de réplicas entre Voinitski y Ástrov después del disparo fallido; la escena de la despedida en la que Yelena Andréievna y Sonia convencen a Voinitski para reconciliarse con el cuñado.

En T. 3 ya contamos que sólo dos réplicas son completamente eliminadas: la confesión de Vania sobre su odio por la retórica y la moral perezosa de Yelena Andréievna y la queja de Ástrov ante Sonia con respecto a la morfina robada. La segunda omisión lleva a una inconsistencia argumental, ya que un personaje recién llegado, Sonia, empieza a hablar de la morfina sin haber oído la conversación anterior.

Las inconsistencias y pérdidas semánticas y estilísticas arriba mencionadas se evitan en las versiones catalanas, entre las que únicamente en T. 5 se omiten tres frases seguidas de Voinistki y Serebriakov en el IV acto. Debido a la cantidad mínima de omisiones en T. 3 y T. 5, no descartamos la posibilidad de que se deban más bien a un error de edición.

## 2.2.4.10. Sustituciones

Entre las sustituciones se agrupan las desviaciones más ilustrativas respecto al texto original que desembocan en la modificación del propósito de cada réplica. Los cambios que se producen también se pueden juntar en varias categorías semejantes. Una serie de cambios se debe, como en el caso de las omisiones, al imperativo de la escenificación. Así, en T. 7 el personaje de Ástrov habla de «pèls llargs» en vez del bigote largo. En T. 2 y T. 3, la puesta en escena cambia el largo monólogo de Ástrov ininterrumpido por un diálogo con Yelena Andréievna. También hay ejemplos de contextualización en la actualidad de la cultura meta, así, T. 2 vierte «лапша» como «sopa de coles» y T. 3 cambia la «cuaresma» («Великий пост») por la Semana Santa. A continuación se presenta la tabla de los ejemplos que destacan por su efecto.

a) **Exageración:** el enunciado se presenta con unos matices más negativos o intensos que en el original.

Reescritura	Original	Traducción literal
T. 1 sentí los horrores de un asesino (6)	чувства проснулись во мне (64)	los sentimientos se despertaron en mí
¡Yo también noto que le amo un poco...! (39)	Кажется, я сама увлеклась немножко. (93)	Parece que yo también me he dejado llevar un poco.
Con el tiempo aprenderás, y te parecerá admirable. (36)	привыкнешь (90)	te acostumbrarás
Elena Andreievna no cesaba de decir, gritando: “¡Sea como sea, nos iremos a Yarkov!” (51)	Елена Андреевна «одного часа, говорит, не желаю жить здесь...» (105)	Yelena Andréievna decía: «no deseo pasar aquí ni una hora más»
– Qué insporotable estás (52)	Гусак: го-го-го! (106)	Ganso, ¡cuá, cuá, cuá!
¡No comprendo cómo has podido llegar...! (53)	Пришла охота стрелять, ну, и палил бы в лоб себе самому. (107)	Si tenías ganas de disparar, podrías meterte una bala en la frente tú mismo.
Yo soy más desgraciada que tú, seguramente... (55)	Я, быть может, несчастна не меньше твоего... (109)	Quizás no soy menos desgraciada que tú

<p>He dejado morir a mis campesinos enfermos (57)</p> <p>tener muchos y respetuosos discípulos y admiradores sinceros y entusiastas (21)</p> <p>el mundo no se ensombrece y angosta por las grandes hecatombes, sino a causa de estas pequeñeces, de este leve fango (23)</p> <p>Antes bebía usted menos y hablaba menos; era mejor (25)</p> <p>Puro y sereno como tú te lo mereces... (34)</p> <p>No he amado a nadie y sé que a nadie amaré... (30)</p>	<p>а в это время люди болели (110)</p> <p>привыкнуть к аудитории (77)</p> <p>мир погибает не от разбойников, не от пожаров, а от ненависти, вражды, от всех этих мелких дрызг (79)</p> <p>Раньше вы никогда не пили и никогда вы так много не говорили... (80)</p> <p>Я от души тебе желаю, ты стоишь счастья... (89)</p> <p>Я никого не люблю и... уже не люблю. (84)</p>	<p>mientras tanto, la gente se ponía enferma</p> <p>acostumbrarse al aula</p> <p>el mundo no se destruye a causa de los bandidos o incendios, sino por el odio, por la enemistad, todas esas peleas mezquinas</p> <p>Antes usted no bebía nunca y no hablaba tanto nunca.</p> <p>Te lo deseo de corazón, mereces la felicidad...</p> <p>No amo a nadie y... ya no amaré.</p>
<p>T. 2 Cállate. (43)</p> <p>Estoy hablando como un imbécil (53)</p> <p>¡Dios, la cabeza me va a estallar de tanto pensar! (30)</p> <p>Querido borracho, me encantaría hacer algo por ti (32)</p> <p>Tienes que comprender, amiga mía, que es sencillamente un hombre genial... (38)</p> <p>Es tan perezosa que acabará estrellándose contra la pared... (41)</p>	<p>Нет! (92)</p> <p>Я зарапортовался! (102)</p> <p>но, боже мой, мысли путаются в голове... (80)</p> <p>Дружочек, я рад бы для тебя всю душой (81)</p> <p>Милая моя, пойми, это талант! (88)</p> <p>ходит и от лени шатается. (90)</p>	<p>¡No! [Sonia a Yelena Andréievna]</p> <p>Me he confundido [¡Qué estoy diciendo!]</p> <p>pero, Dios mío, los pensamientos se confunden en mi cabeza...</p> <p>Amigo, lo haría por ti de todo corazón...</p> <p>Compréndelo, querida, ¡se trata del talento!</p> <p>Anda y se marea de pereza</p>

<p>¿Amigas? (37)</p> <p>cuando ardió el pajar... cuando a mí me dolía mucho la pierna. Hará unos once años. (13)</p>	<p>Ты? (86)</p> <p>Ну, значит, лет одиннадцать прошло. (63)</p>	<p>¿De tú?</p> <p>Pues entonces hace unos once años.</p>
<p>T. 3</p> <p>te vuelves un poco monstruo sin darte cuenta... (...) También yo soy un monstruo... (16)</p> <p>sin tener ni idea de arte ni de nada (21)</p> <p>Parece un pavo real... (21)</p> <p>¡Me quiero morir!... (58)</p> <p>los campesinos me metían el ganado en la finca... (85)</p> <p>Lo he pasado tan mal en unas horas (86)</p> <p>Por mí puede usted beber lo que le dé la gana (45)</p> <p>Yo en cambio, sí lo soy. ¡Muchísimo! (53)</p>	<p>незаметно для себя, становишься чудаком. (...) Я стал чудаком (64)</p> <p>ровно ничего не понимая в искусстве (67)</p> <p>шагает, как полубог (67)</p> <p>Это такое страдание! (92)</p> <p>мужики пасли свой скот (111)</p> <p>в эти несколько часов я так много пережил (112)</p> <p>Сами вы пейте, если это вам не противно (82)</p> <p>Я так счастлива... (89)</p>	<p>sin notarlo, te conviertes en un bicho raro. (...) Me he convertido en un bicho raro...</p> <p>sin entender nada del arte</p> <p>Anda como un semidiós</p> <p>¡Qué tortura!</p> <p>los campesinos llevaban a su ganado a pacer</p> <p>he vivido tanto en estas pocas horas</p> <p>Usted sí beba si no le repugna</p> <p>Soy tan feliz...</p>
<p>T. 5</p> <p>Au, mamà, prengui el te i calli. (20)</p>	<p>Пейте, <i>maman</i>, чай. (70)</p>	<p>Tome té, <i>maman</i>.</p>
<p>T. 6</p> <p>beus massa (249)</p> <p>bala perduda d'ençà que va néixer (271)</p>	<p>и водочку пьешь. (63)</p> <p>Ну, тот уж всегда такой (82)</p>	<p>también bebes vodka</p> <p>Bueno, ése es así desde siempre</p>
<p>T. 7</p> <p>beus massa (5)</p> <p>Au, mamà, prengui el te i calli.</p>	<p>и водочку пьешь. (63)</p> <p>Пейте, <i>maman</i>, чай. (70)</p>	<p>también bebes vodka</p> <p>Tome té, <i>maman</i>.</p>

b) **Eufemismo:** el enunciado es sustituido por su versión suavizada o una perífrasis más indirecta.

Reescritura	Original	Traducción literal
T. 1 ¡Yo no soy guapa! (37)	Я некрасива. (92)	Soy fea.
hoy somos casi tan miserables como ellos... (54)	мы стали такими же пошляками, как все (108)	nos hemos vuelto tan vulgares como todos
¿Por qué dices estas cosas...? No es justo que hables de esa manera... (22)	Не капризничай. (77)	No seas caprichoso.
Estoy extenuada. (23)	Я замучилась с ним. (78)	Él me tiene extenuada.
¡Y yo...! (23)	Вы с ним, а я с самим собою (79)	Usted no puede con él, y yo, conmigo mismo.
¿Qué lástima que haya habido ese disgusto! (56)	Испугались? (109)	¿Se ha asustado usted?
T. 2 Yo me siento viejo (50)	я стар (99)	soy viejo
Estoy rendida. (29)	Я замучилась с ним. (78)	Él me tiene extenuada
T. 3 Soy fea, ¿verdad? (58)	Я некрасива. (92)	Soy fea.
Estoy agotada. (39)	Я замучилась с ним. (78)	Él me tiene extenuada
No me parece serio. (24)	Это ужасно! (70)	¡Es horrible!
Valiente filosofía. (30)	Не люблю я этой философии! (74)	¡No me gusta esa filosofía!
T. 5 Oh, que terrible no ser bonita! (39)	О, как это ужасно, что я некрасива! (85)	¡Oh, qué horrible es que yo sea fea!
T. 6 Estic tan cansada (267)	Я замучилась с ним. (78)	Él me tiene extenuada
Elles no poden continuar vivint al camp. (292)	Продолжать жить в деревне мне невозможно. (99)	Me es imposible seguir viviendo en el campo.

T. 7 Oh, que terrible no ser bonica! (27)	О, как это ужасно, что я некрасива! (85)	¡Oh, qué horrible es ser fea!
---	---	----------------------------------

c) **Estrechamiento o neutralización:** el enunciado se sustituye por una versión con un campo semántico más estrecho o emocionalmente neutro.

Reescritura	Original	Traducción literal
T. 1		
el aburrimiento y la pereza son enemigos de la salud (36)	скука и праздность заразительны (91)	el aburrimiento y la pereza son contagiosos
hay que tener paciencia (49)	Надо быть милосердным (103)	Hay que ser compasivo
Los que vivan dentro de muchos años (54)	Те, которые будут жить через сто, двести лет после нас (108)	Los que vivan cien, doscientos años después de nosotros
todas nuestras esperanzas, al fin y al cabo, tenemos que cifrarlas en la muerte... (54)	Надежда, что когда мы будем почивать в своих гробах, то нас посетят видения, быть может, даже приятные. (108)	Nuestra esperanza es que, al yacer nosotros en la tumba, nos visiten unas visiones, tal vez incluso agradables.
en las personas no debe ser hermoso el rostro solamente; deben también serlo el alma y los pensamientos... (29)	В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли. (83)	En una persona todo debe ser hermoso: el rostro, la ropa, el alma, las ideas
T. 2		
¿Quiere usted ver mis mapas? (45)	Вы хотели видеть мою живопись? (93)	¿Quería usted ver mis dibujos?
Pero estás muy pálida. (49)	Ты дрожишь? Ты взволнована? (98)	¿Estás temblando? ¿Estás nerviosa?
Estoy tan cansada (47)	Я так волнуюсь (96)	Estoy tan nerviosa
tampoco quiero a nadie (34)	не люблю людей (84)	no quiero a la gente
T. 3		
ni quiero a nadie (47)	не люблю людей (84)	no amo a la gente

ni estoy enamorado de nadie (16)	никого я не люблю (64)	no quiero a nadie
¿Quiere ver mis mapas? (60)	Вы хотели видеть мою живопись (93)	¿Quería usted ver mis dibujos?
En una persona todo está relacionado: el aspecto, el traje, el alma, las ideas... (46)	В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли. (83)	En una persona todo debe ser hermoso: el rostro, la ropa, el alma, las ideas.
T. 6		
moren milers d'arbres (259)	гибнут миллиарды деревьев (72)	mueren millones de árboles
T. 7		
moren milers d'arbres (13)	гибнут миллиарды деревьев (72)	mueren millones de árboles

d) **Explicitación:** se explicita el contenido expresado en el texto fuente de manera sobrentendida.

Reescritura	Original	Traducción literal
T. 1		
¡Pobre tío Vania! ¿Por qué lloras...? (62)	Бедный, бедный дядя Ваня, ты плачешь... (116)	Pobre, pobre tío Vania, estás llorando...
¡Constantemente añoro el pasado y tengo miedo a la muerte! (21)	Каждую минуту тосковать о прошлом, следить за успехами других, бояться смерти... (77)	Añorar a cada minuto el pasado, seguir el éxito de otros, temer a la muerte...
T. 2		
el tendero me insultó: “¡Adiós, gorrón! ¿Cuándo piensas dejar de vivir de los demás?” (58)	лавочник мне вслед: «Эй, ты, приживал!» (106)	el tendero dijo detrás de mí: “¡Oye, tú, gorrón!”.
T. 3		
Bueno, por una vez no creo que pase nada... (86)	Куда ни шло, раз в жизни! (112)	Venga, ¡una vez en la vida!



No llores, tío Vania, no llores... (92)	Бедный, бедный дядя Ваня, ты плачешь... (116)	Pobre, pobre tío Vania, estás llorando...
Todo el tiempo soñando con el pasado, envidiando los éxitos de los demás y... pensando que me voy a morir... (36)	Каждую минуту тосковать о прошлом, следить за успехами других, бояться смерти... (77)	Añorar a cada minuto el pasado, seguir el éxito de otros, temer a la muerte...

e) **Cambio emocional**

Reescritura	Original	Traducción literal
T. 1		
un poco de tila (49)	Липового чайку или малинки (103)	Un tecito de tila o de frambuesita
¡No está mal! (43)	Ничего... Да... Ничего... (97)	Nada... Sí... Nada...
¡No comprendo por qué! (44)	Что вам от меня угодно? (98)	¿Qué necesita usted de mí?
Qué haces ahí (52)	Оставь меня. (106)	Déjame
Déjame de bromas (55)	Оставь меня! (106)	Déjame
¡Qué extraño es usted...! (56)	Какой вы смешной... (110)	Qué gracioso es usted...
Querida mamá (58)	<i>Маман...</i> (112)	<i>Маман...</i>
[VANIA.] Lo primero que vamos a hacer es extender las facturas. (59)	[СОНЯ.] Напишем, дядя Ваня, прежде всего счета. (113)	[SONIA.] Primero escribamos las facturas, tío Vania.
No beba usted más. (30)	Нет, прошу вас, умоляю, не пейте больше. (84)	No, se lo pido, se lo suplico, no beba más.
T. 2		
Te daré una tila o... No, una infusión de frambuesa. (54)	Липового чайку или малинки (103)	Un tecito de tila o de frambuesita
Es interesante pero un poco ridículo. (19)	Интересно, но как-то странно. (70)	Es interesante pero un poco extraño.

<p>¿A usted le gusta, verdad? (46) hemos sido amigos (61) Amigos... vamos a tomar el té... (16)</p>	<p>Она вам нравится? (95) Были знакомы (112) Господа, чай пить! (66)</p>	<p>¿Ella le gusta? Nos hemos conocido Señores, ¡a tomar el té!</p>
<p>T. 3 Voy a hacerte una tila. No, mejor un poco de mermelada de frambuesa (75) Amigos... vamos a tomar el té... (19) ¡No soporto que me compadezcan! (30) —¿Qué siente usted por ella? —Siento... Me cae muy bien. (63) ¡Todo esto es horrible!... ¡Qué más da!... (45) Estas tierras vienen a rentar, por término medio, algo menos del dos por ciento de su valor. Lo mejor sería venderlas. (69) Me gustaría que me recordase con... con afecto... (84) he estado a un tris de enamorarme de usted... (85) Me enamoré de usted (85) No, tengo que irme (89)</p>	<p>Липового чайку или малинки (103) Господа, чай пить! (66) Это участие ко мне — о, как я его понимаю! (73) Она вам нравится? Да, я ее уважаю. (95) Тяжело, нехорошо... Ничего... (82) Наше имение дает в среднем размере не более двух процентов. Я предлагаю продать его. (99) Мне хочется, чтобы вы меня уважали. (110) Я даже увлеклась вами немножко. (110) Я увлекся (110) Нельзя (114)</p>	<p>Un tecito de tila o de frambuesita Señores, ¡a tomar el té! Esta compasión hacia mí —¡oh, qué bien la entiendo! —¿Ella le gusta? —Sí, la respeto. Es duro, no se está bien... Nada... Nuestra finca no renta, por término medio, más de dos por ciento. Propongo venderla. Me gustaría que usted me respetara. Incluso me he sentido atraída un poquito por usted. Me he sentido atraído No se puede</p>
<p>T. 5 Una mica de tilia (57)</p>	<p>Липового чайку или малинки (103)</p>	<p>Un tecito de tila o de frambuesita</p>

Vull que m'estimi. (64)	Мне хочется, чтобы вы меня уважали. (110)	Me gustaría que usted me respetara.
T. 6		
Una mica de tilla o de mermelada de gerds (296)	Липового чайку или малинки (103)	Un tecito de tila o de frambuesita
T. 7		
Una mica de tilla o de mermelada de gerds (43)	Липового чайку или малинки (103)	Un tecito de tila o de frambuesita

f) **Alteraciones de conducta social:**

Reescritura	Original	Traducción literal
T. 1 Anda, llévatelo... (22)	С е р е б р я к о в (жене). Дорогая моя, не оставляй меня с ним! (78)	Serebriakov (a su mujer): Querida mía, ¡no me dejes a solas con él!
T. 2 Prepararé el equipaje en un minuto... (54)	Необходимо распорядиться сию же минуту. (103)	Нау que mandar [que preparen el equipaje] ahora mismo.

g) **Malentendido:** enunciados que, según parece, fueron resultado de una mala comprensión del texto original y, por consiguiente, desembocan en malentendidos en la versión:

Reescritura	Original	Traducción literal
T. 1 usted no ama (...) ni a usted mismo! (16)	Вам не жаль (...) ни друг друга... (74)	No tienen ustedes compasión (...) ni uno por el otro...
si no te contesta, tocaremos (34)	Если он ничего, то сыграю. (89)	Si no le importa, tocaré.
Es sencillamente que soy alegre, a pesar de todo... (37)	Ну, ну, моя радость, простите... (91)	Venga, alegría mía, discúlpeme.
he padecido la locura de creer que esta finca perteneía a mi hermana... (45)	я имел глупость думать, что это имение принадлежит Соне. (100)	he tenido la estupidez de creer que esta finca perteneía a Sonia.

<p>Sí, marcharé... (56)</p> <p>Pero seguramente llegaremos a ser buenos amigos [con Ástrov], porque él también es soso como yo... (17)</p> <p>Imposible, mientras tenga la seguridad de que la mayor lucha la tiene usted consigo misma. (24)</p> <p>la vi en casa de su hermana (25)</p> <p>iremos a mi cuarto (26)</p> <p>un rostro sereno (33)</p>	<p>Да, уезжайте... (110)</p> <p>оттого мы с вами такие друзья, что оба мы нудные, скучные люди! (74)</p> <p>Сначала помирите меня с самим собою! (79)</p> <p>я встречал ее у покойной сестры (80)</p> <p>ко мне поедем (82)</p> <p>свободная голова (88)</p>	<p>Sí, márchese...</p> <p>Usted y yo somos tan amigos porque los dos somos personas pesadas, aburridas.</p> <p>Reconcílieme primero conmigo mismo.</p> <p>la vi en la casa de mi difunta hermana</p> <p>iremos a mi casa</p> <p>una cabeza libre</p>
<p>T. 2</p> <p>No tenéis compasión (...) ni de vosotros mismos. (23)</p> <p>¿A qué han venido las mujeres, Ama? (20)</p> <p>El encanto de esos hombres le hace a una olvidarse de... (44)</p> <p>¿No quiere tomar algo? (33)</p> <p>Yo siempre tomo por la noche (33)</p> <p>Es muy raro que se quede usted a dormir en esta casa... (18)</p> <p>Y ahora, escúchame bien. (52)</p> <p>¡Alabado sea Dios! (58)</p>	<p>Вам не жаль (...) ни друг друга... (74)</p> <p>Нянечка, зачем мужики приходили?.. (71)</p> <p>Поддаться обаянию такого человека, забыться... (93)</p> <p>- Хотите закусить? (83)</p> <p>Я люблю по ночам закусывать. (83)</p> <p>Это такая редкость, что вы у нас ночуете. (69)</p> <p>Теперь слушайте... (101)</p> <p>Грехи! (106)</p>	<p>No tienen ustedes compasión (...) ni uno por el otro...</p> <p>Aya, ¿por qué habían venido los mujiks?</p> <p>Ceder al encanto de un hombre así, olvidarse de todo.</p> <p>¿Quiere picar algo?</p> <p>Me gusta picar algo por la noche.</p> <p>Usted pasa la noche en nuestra casa tan rara vez.</p> <p>Y ahora, escuchad.</p> <p>¡Pecados!</p>
<p>T. 3</p> <p>No tienen compasión (...) ni de ustedes mismos (30)</p>	<p>Вам не жаль (...) ни друг друга... (74)</p>	<p>No tienen compasión (...) ni uno por el otro...</p>

Yo siempre tomo por la noche (46)	Я люблю по ночам закусывать. (83)	Me gusta picar algo por la noche.
Pero se me hace rarísimo que se quede usted a dormir... (23)	Это такая редкость, что вы у нас ночуете. (69)	Usted pasa la noche en nuestra casa tan rara vez.
Y ahora, escúchame bien. (71)	Теперь слушайте... (101)	Y ahora, escuchad.
¡Alabado sea Dios! (79)	Грехи! (106)	¡Pecados!
T. 5		
No teniu compassió (...) ni de vosaltres mateixos. (24)	Вам не жаль (...) ни друг друга... (74)	No tienen ustedes compasión (...) ni uno por el otro...
cada dia la terra és més pobre i més impersonal (23)	с каждым днем земля становится все беднее и безобразнее (73)	cada día la tierra es más pobre y más fea
cérvols, daines (47)	лоси, козы (94)	alces, cabras
Aviat vindrà la pluja (31)	Сейчас пройдет дождь (79)	Pronto acabará la lluvia
Com vol que això no m'ataqui els nervis? (43)	как не надоест! (90)	¡cómo no [le] cansa!
T. 6		
No sentiü compassió (...) ni per vosaltres mateixos. (260)	Вам не жаль (...) ни друг друга... (74)	No tienen ustedes compasión (...) ni uno por el otro...
Com vol que això no m'ataqui els nervis? (281)	как не надоест! (90)	¡cómo no [le] cansa!
Encara no hem segat el fenc (271)	Сено у нас все скошено (82)	Ya hemos segado el heno.
T. 7		
No teniu compassió (...) ni de vosaltres mateixos. (14)	Вам не жаль (...) ни друг друга... (74)	No tienen ustedes compasión (...) ni uno por el otro...
Com vol que això no m'ataqui els nervis? (31)	как не надоест! (90)	¡cómo no [le] cansa!
cérvols, daines (35)	лоси, козы (94)	alces, cabras

Los ejemplos destacados llevan a las siguientes conclusiones. T. 1 contiene la mayor cantidad de sustituciones, lo cual reafirma el carácter libre de esta traducción. Las tendencias prioritarias son la exageración/intensificación (13 ejemplos) y los cambios emocionales (8 ejemplos). También se han detectado 6 ejemplos de eufemismos, 5 ejemplos de estrechamiento, 4 cambios socioculturales, 2 cambios estilísticos de explicitación. En consecuencia, se produce un texto con unos personajes más críticos: Ástrov se muestra menos tolerante con Voinitski cuando está agitado, el reproche dicho con cariño por la niñera se convierte en una reprensión severa. Yelena Andréievna resulta más histérica, Sonia, menos fea, y a Serebriakov se le atribuyen más virtudes. Entre los cambios que alteran el código de conducta social de la época, además del pedido extraño de Serebriakov a su mujer de llevarse a Voinitski, cambia el tratamiento: Teleguin de T. 1 trata a su amigo Ástrov de usted, mientras que este tutea a Sonia. Por otro lado, desaparece la carga emocional que supone el tratamiento de Voinitski de usted dirigido a su cuñado. La versión incluye 10 ejemplos de cambios que, según creemos, representan malentendidos. Así, la palabra *ничего*, «nada», que puede referirse a no tener inconvenientes («Если он ничего» — «Si él no tiene inconvenientes, si no le importa»), se interpreta por los traductores como falta de respuesta: «si no te contesta, tocaremos». A causa de la falta del pronombre posesivo, la hermana difunta de Voinitski se confunde con la de Yelena Andréievna. El vocativo «mi alegría» dirigido a Yelena Andréievna se entiende como el humor alegre de Voinitski. El reproche de la protagonista, según el cual las personas han dejado de tener compasión unas por las otras, se malinterpreta en todas las reescrituras, entendiéndose como una falta de autocompasión<sup>149</sup>.

T. 2 es la segunda versión con más modificaciones: 8 ejemplos de exageración que enrudecen el carácter de Sonia, intensifican la autocrítica de Voinitski y la amistad entre Yelena Andréievna y Sonia; 2 ejemplos de eufemismos que sirven para suavizar los atributos negativos de Serebriakov; 4 ejemplos de estrechamiento, 1 explicitación; 5 cambios del componente emocional; 1 ejemplo de alteración de conducta. En esta versión, así como en T. 2, Ástrov se presenta como un personaje más apasionado: esto se refleja en los cambios que se producen en sus diálogos con Yelena Andréievna, además que desaparece su toque de autoironía; así, la palabra *дibujos* con la que define su labor es

---

<sup>149</sup> Vidal sí transmite la idea original: «Ustedes no sienten compasión por los bosques ni por los pájaros ni por las mujeres ni uno por el otro» (1968 [1963]: 401).

sustituida por la forma neutra *mapas* que tampoco corresponde al concepto original, ya que, según la acotación, Ástrov enseña sus «cartogramas» («картограммы»), una representación más esquemática que los mapas<sup>150</sup>.

El médico en T. 2 dice haber sido «amigos» con Yelena Andréievna, cuando en el original se trata de haberse conocido. El comentario contradice otro enunciado del personaje en el que opina que un hombre y una mujer pueden ser amigos sólo después de haber sido amantes. Al mismo tiempo, Vania en esta versión dirige la palabra «amigos» a un grupo que incluye a su cuñado, mientras que el original optaba por una forma más fría, «señores». El cambio relacionado por la conducta social se produce en la exclamación de Yelena Andréievna sobre el equipaje: si la protagonista en el original piensa mandar hacerlo como sería la costumbre, la de T. 2 decide preparar el equipaje ella misma. En la versión aparecen 13 casos de malentendidos. Aquí, como también en T. 3, el adverbio *редко*, «rara vez», se confunde con el adjetivo *raro*, por lo cual resulta que a Sonia le parece raro que el médico se quede a dormir en casa, mientras que en el original ella, de hecho, lamenta que lo haga tan poco. Durante su monólogo en el III acto el Voinitski de T. 2 y T. 3 dirige sus palabras «Y ahora, escúchame bien» a Serebriakov, mientras que en el original el protagonista, perplejo, se dirige a todos los presentes, buscando su apoyo. Ambas versiones malinterpretan la interjección fraseológica de Marina «Грехи!» (лит.: «¡Pecados!»), traduciéndola como «¡Alabado sea Dios!», cuando, en realidad, la interjección se refiere a la situación en casa y se acompaña de una sonrisa irónica. T. 2 confunde el verbo *забыться* («dejarse llevar, abandonarse»), con un intransitivo pronominal con el complemento omitido, por lo que una frase que en ruso está finalizada se convierte en una frase inacabada en español. Al mismo tiempo, la versión traduce con «tomar» el verbo *закусывать* («picar»), dando pie a la posibilidad de entender que Sonia propone una bebida a Ástrov y que a ella le gusta beber por la noche.

Si en T. 2, la versión indirecta, la mayoría de los cambios se debe a malentendidos, en el caso de T. 3, la traducción indirecta, prevalecen los cambios del componente emocional, que son 10. La reescritura presenta a un Ástrov más negativo que en el original, un

---

<sup>150</sup> Otra vez, Vidal diferencia entre «pintura», como llama su obra Ástrov, y «cartogramas» (*ibid.*, 420). Olga Spachil (2019: 114-115) argumenta que Chéjov toma la idea del cartograma que ilustraba la situación alarmante de los bosques de las obras contemporáneas sobre el manejo forestal, por ejemplo, las de F. Arnold (Ф. Арнольд), muy difundidas en su época.

Serebriakov más ridiculizado, una Sonia menos sensible a la que le da igual cuánto bebe Ástrov y que contesta abiertamente a Yelena Andréievna abatida por su desdicha que ella, en cambio, sí es muy feliz: como se puede observar en el original, el comentario se pronuncia en un momento de abstracción emocional cuando Sonia ni siquiera parece oír a su madrastra y de ninguna manera opone su felicidad a la desdicha de aquella. Entre 8 exageraciones, 4 eufemismos, 4 estrechamientos, 3 explicitaciones y 5 malentendidos de T. 3 se repiten varios cambios que ya se habían producido en la versión anterior, T. 2. Los cambios del componente emocional se deben en la mayoría de los casos al objetivo de actualizar el lenguaje para el público meta. Sin embargo, este objetivo a veces da como resultado una neutralización o modificación del subtexto emocional de las réplicas. Así, los diálogos de Ástrov y Yelena Andréievna se llenan de palabras del campo semántico del enamoramiento, mientras que el original incluye una despedida mucho más reservada. Serebriakov en T. 3 propone vender «las tierras» y no la «finca», obviando el valor emocional que posee esta voz en el vocabulario de Chéjov y en esta obra en particular. Ante la pregunta de la niñera si no quiere quedar más, Ástrov de T. 3 contesta «No, tengo que irme», a diferencia del original, donde su respuesta «No se puede» («Нельзя») delata sus ganas de quedarse y la imposibilidad de hacerlo debido a su promesa. T. 3, así como ninguna de las demás reescrituras observadas, no reproduce el tono de la frase de Marina con la que intenta tranquilizar a Sonia: el «tecito de tila» y la «frambuesita» («чайку или малинки») se vierten sin diminutivos, cuando en esta escena el tono consolador de la niñera tiene tanta importancia como el significado de sus palabras. Aparte de T. 1, es la única traducción que altera la réplica de Ástrov, en cuya opinión «En una persona todo debe ser hermoso: el rostro, la ropa, el alma, las ideas». En su estudio «Материалы к словарю крылатых слов и выражений из драматургии А. П. Чехова» [«Materiales para un glosario de dichos provenientes de la dramaturgia de A. P. Chéjov»], donde reúne una serie de ejemplos de diferentes obras de teatro de Chéjov convertidos hoy en día en latiguillos en ruso, V. Prózorov (В. Прозоров) comenta sobre esta frase de Ástrov: «Es uno de los dichos más difundidos de Chéjov que es implacablemente explotado en los contextos más diversos, desde las exclamaciones en tono altivo hasta las expresiones cómicas de carácter trivial»<sup>151</sup> (2014: 193). Si T. 1 omite la voz *ropa* como un intruso en

---

<sup>151</sup> «Одно из самых распространённых крылатых выражений, принадлежащих Чехову и неустанно эксплуатируемых в самых разных контекстах: от горделиво восклицательного до снижено комического.»



la serie de palabras más caracterizadoras de una persona, T. 3 sustituye el adjetivo *hermoso* con el participio *relacionado*, neutralizando la ambigüedad de la declaración del doctor.

Las tres versiones en catalán destacan por una cantidad muy limitada de cambios en el texto. T. 5 incorpora una única exageración que intensifica el desprecio de Voinitski por su madre, un eufemismo sobre el aspecto de Sonia y 5 malentendidos. Aparte del malentendido citado sobre la compasión de unos por otros, el texto confunde el epíteto *feo* con «impersonal», las *cabras* con «daines», el fin de la lluvia con su inicio. Al mismo tiempo, la versión interpreta la frase «Вы целый день жужжите, всё жужжите — как не надоест!» (lit.: «Usted está zumbando y zumbando todo el día, ¡cómo no [le] cansa!») como una molestia para los nervios de Yelena Andréievna, mientras que ella pregunta en el original cómo es que a él no le cansa repetir lo mismo todo el día.

T. 6, la traducción revisada, reduce aún más la cantidad de las sustituciones. Aquí observamos solamente un estrechamiento de significado que sustituye el número *mil millones* por «milers» al hablar de los árboles talados y dos ejemplos de exageración que dan un carácter más negativo al personaje de Ástrov: la niñera opina que el médico bebe demasiado: «beus massa», frente al comentario suave del original «Тоже сказать — и водочку пьешь» (lit.: «Hay que decir también que bebes vodka»). Sonia en T. 6 sentencia que Ástrov es una «bala perduda d'ençà que va néixer», mientras que el original suena menos radical: «Ну, тот уж всегда такой» (lit.: «Buenos, ése es así desde siempre»). El texto incluye dos eufemismos: el primero no incide en la responsabilidad del profesor por la fatiga de su mujer, el segundo no expresa el egoísmo de Serebriakov que dice «Elles [su hija y su mujer] no poden continuar vivint al camp» en vez de «Продолжать жить в деревне мне невозможно» («Me es imposible seguir viviendo en el campo»). El único cambio del contenido emocional se refiere al té de tila propuesto por Marina que pierde su diminutivo. Entre los tres malentendidos del texto se repiten, como en T. 5, el comentario de Yelena Andréievna sobre la compasión, las palabras de la misma protagonista sobre el «zumbido» de Voinitski. T. 6 confunde, además, el heno segado: «Encara no hem segat el fenc».

T. 7, con 2 exageraciones, 1 eufemismo, un ejemplo de estrechamiento, un ejemplo de cambio del componente emocional y 3 malentendidos, repite diferentes cambios de T. 5 y T. 6.

Los resultados del análisis permiten ver que las sustituciones en el contenido han ido drásticamente disminuyendo con cada versión posterior. Al mismo tiempo, si en T. 1 prevalecen las exageraciones, T. 2 incluye más cambios condicionados por malentendidos, mientras que T. 3, que corrige varios de esos malentendidos, produce más cambios del contenido emocional como resultado de la actualización del texto. En las versiones catalanas no se encuentran ejemplos de la alteración de la conducta social y de explicitación estilística. Por otro lado, prevalecen unos cambios muy limitados relacionados con la exageración, eufemismo, estrechamiento del significado y malentendidos, cuyo número baja también con cada traducción.

Es digna de mención la metamorfosis que ocurre con las horas. La cuestión es que el ruso admite la posibilidad de nombrar las horas con los números ordinales, por ejemplo: la primera hora incluye el intervalo de las 12:00 a las 13:00 y así sucesivamente. Esta peculiaridad ha dado lugar a diferentes interpretaciones de la hora mencionada en el texto. Sin embargo, probablemente debido a la afinidad de los sistemas de expresión del ruso y el catalán, los traductores al catalán han tenido menos dificultades a la hora de definir este concepto (comparemos: la frase «Es la una y cuarto» tiene una sintaxis idéntica en catalán y en ruso: «És un quart de dues» – «Четверть второго»).

Ya en la acotación introductoria del I acto tenemos la siguiente situación:

FUENTE	T. 1	T. 2	T. 3	T. 4	T. 5	T. 6	T. 7
Третий час дня. Пасмурно. (63)	Es ya la tarde de un día sin sol. (5)	Entre los dos y las tres de la tarde de un día nublado. (13)	Son las tres de una tarde bochornosa y está nublado. (15)	-	Són, més o menys, les tres de la tarda. Fa un dia núvol. (13)	Són les dues de la tarda tocares. Fa un dia ennuvolat. (249)	Són les dues de la tarda tocares. Fa un dia ennuvolat. (5)

La misma diversidad aparece en la réplica de Marina sobre los cambios en el horario de la comida, y otra vez podemos observar una tendencia a evitar la mención de horas fijas. La nodriza se queja de que ahora coman «en la séptima hora», mientras que antes lo hacían «en la primera hora» («в первом часу», 66) como todo el mundo, como Dios manda. T. 1 interpreta «en la primera hora» como «a la una», sin embargo, vierte «la séptima hora» como a «las seis de la tarde» (7). Además, la traducción no es consistente en otra réplica de Marina en el IV acto, presentando la misma hora de la comida en este caso «a las doce» (52). T. 2 deja lugar para distintas interpretaciones: «Antes de que llegasen almorzábamos siempre a la una, como todo el mundo... y ahora, a las seis o a las siete...» (15). En el comentario de Sonia sobre la hora de la cena T. 2 propone «alrededor de las siete» (18). T. 3 copia la ambigüedad del final de la réplica, pero traduce «en la primera hora» como «a las doce» (18), aunque en la réplica posterior de Marina vuelve a cambiarla por «la una» («El té a las siete, el almuerzo a la una, por la noche la cena...», 78). T. 6 y T. 7 optan también por versiones ambiguas: «Abans que arribessin, dinàvem cap allà a la una, com fan les persones decents a tot arreu, i ara que són aquí, ho fem, a les sis tocases» (T. 6, 251); «Abans que arribessin, dinàvem cap .... a la una, com fan les persones decents a tot arreu, i ara que són aquí, ho fem, a les set» (T. 7, 7); «Ara sempre fem un àpat després de les sis» (T. 6, 255); «Ara sempre fem un àpat després de les set» (T. 7, 10). T. 5 usa horas fijas, destacando en este caso el orden de la casa que añora Marina: «Abans que arribessin, dinàvem a la una, com fan les persones decents a tot arreu, i ara que són aquí, ho fem a les set»; «Ara sempre fem un àpat a les set» (15).

La hora cuando se despierta Serebriakov en el II acto («двадцать минут первого», «las doce y veinte») sólo en T.1 se convierte en «las dos y veinte» (19). En los demás textos, es o bien «las doce y veinte» (castellano), o bien «un quart i cinc d'una» (catalán). Sin embargo, un poco más tarde en la misma escena, donde Serebriakov pregunta la hora dos veces y Ástrov, una vez, «первый» – «la primera hora» de la madrugada se presenta como «cerca de las tres» (T. 1, 21), «casi la una» (T. 2, 27), «las doce pasadas» (T. 3, 36), «más de les dotze» (T. 6, 265), «prop de la una» (T. 5, 29, y T. 7, 19). En este caso la identificación de la hora alrededor de la una en vez de las doce es importante para expresar el transcurso del tiempo a lo largo de la noche en blanco que pasan los protagonistas.

### 2.2.4.11. Adiciones

Un grupo separado de cambios producidos en el texto son las adiciones. Como adiciones no entendemos las nuevas soluciones que podrían haber sido propuestas por las reescrituras en vez de los fragmentos omitidos del texto fuente con el propósito de actualizarlo, sino las nuevas réplicas introducidas en el texto y las repeticiones que no existen en el original.

En el plano morfológico en T. 1 es recurrente el uso de adjetivos. La versión agrega epítetos que no están en el original: «magnífica leña», «excelente madera»<sup>152</sup> (14-15). La traducción abunda también en exclamaciones. La respuesta monosílaba de Ástrov «Нет» («No», 64) ante la invitación de comer se traduce como: «No, gracias. ¡Comer, comer...!» (6). A causa de la prolongación se complica la pronunciación de algunas palabras; así, la respuesta «Очень» («Mucho», 72) se convierte en «Entretenidísimo» (14), un superlativo incómodo en un texto teatral. Las adiciones a veces dan lugar a equivocaciones semánticas: así, T. 1 agrega en la lista de los temas de estudio de Serebriakov (el realismo y el naturalismo) también el idealismo, mezclando así la corriente filosófica con los movimientos artísticos.

Otras adiciones expresan la actitud de los versionadores. En los siguientes ejemplos se subrayan las partes agregadas en las réplicas originales:

- No hay duda de que usted es buena y hermosa, dos cosas que deben llevar la dicha en todas partes... (56)
- Los que antes trabajaban contentos, olvidaron su trabajo y su alegría... (57)
- VANIA: ¡Nada de filosofía, Elena!  
ELENA: No es filosofía, es la realidad. (23)
- ¡Hay tantas cosas...! La casa, el campo, los animales, enseñar a los criados y a los obreros lo que uno sabe, aprender de ellos lo que no sabemos nosotras... (35-36)

---

<sup>152</sup> Aquí y en adelante en el apartado se subrayan los fragmentos que no constan en el original.

Varias de las reescrituras abundan en repeticiones. Este tropo, ampliamente usado por el propio Chéjov, da lugar en T. 1 a un cambio drástico de tono al introducirse en las intervenciones de Sonia: el personaje resulta más histriónico, menos equilibrado:

- ¡La imaginación! ¡Y lo demás...? Se secó el heno, se amontonó, y, como no se guarda, y llueve todos los días, se pudre... ¿Por qué no trabajas como antes? ¿Por qué has abandonado el cuidado de la finca...? ¿Por qué me dejas sola, haciéndolo todo...? (27)
- Yo se lo he dicho todo..., ¡todo...! (31)
- ¡Yo serviré el té! ¡Yo serviré el té! (11)

La repetición en el último ejemplo subraya el deseo de Sonia de servir el té, presentándolo como el mensaje clave, mientras aquí parece más importante la intención de la protagonista de quedarse en la sala para estar en compañía de Ástrov, del que está enamorada.

Si T. 1 introduce varias exclamaciones que dotan las réplicas de un carácter declamatorio, T. 2 abunda sobre todo en repeticiones agregadas y frases inacabadas, de modo que alarga los enunciados o los hace menos claros:

- Olvidar vuestra existencia y... (44)
- Así que no la quiere... Su mirada, su desgana... (47)
- Miro a la puerta y espero, espero, espero (43)
- No, no... La incertidumbre es mejor que la verdad... Por lo menos... por lo menos, nos deja la esperanza... (44)
- No estropees unas relaciones tan... tan buenas... (52)
- ¿Y... qué te propones hacer conmigo... con Sonya... y con mi madre? ¡Qué! ¡¿Qué?! ¡¿Qué?! (51)
- Cuando... cuando tú eras muy joven, ¿no te acuerdas? (54)
- Un don nadie! Prácticamente un don nadie. (54)
- Estás llorando, tío Vania, estás llorando... (65-66)
- Dentro de cien años..., o de doscientos años..., los que vengan detrás de nosotros nos despreciarán... Sí... Por haber vivido tan

insípidamente... tan estúpidamente... Ellos... quizás encuentren algún camino para ser más felices que nosotros... (59)

- Pues empiece usted por reconciliarme conmigo mismo... Amor, amor... (29)
- La prueba es que llegó con su marido y todos... todos cuantos trabajaban aquí, tratando de hacer algo y de crear algo, dejaron su tarea. (61)
- ¡Tengo que irme! ¡Tengo que irme! (62)
- Creo que... sobre todas las cosas... descansaremos... (65)

Además, la versión agrega información adicional en el diálogo nocturno de Sonia con Ástrov frente al aparador: «Tome un poco de queso. Lo he hecho yo» (33). La segunda frase falta en el original.

La dificultad sonora de tantas frases inacabadas permite suponer que las adiciones no se producían con el fin de facilitar la recepción del público meta, sino estaban condicionadas por la visión propia del versionador, tratándose, por lo tanto, de una versión libre del texto. Aparte de las dificultades que pudieran acarrear para la pronunciación y comprensión auditiva, las adiciones de T. 2 vulneran algunas veces el minimalismo del original. Borges decía que las despedidas y el suicidio pierden su dignidad si los menudean: la duplicación del texto de Yelena Andréievna en la escena de la despedida consigue un efecto cómico. La culminación del monólogo de Sonia, que consiste en dos palabras decisivas, «Nosotros descansaremos» («Мы отдохнём!», 116), se vuelve vaga y pierde la tensión. *Descansar* como un sinónimo de *dormir* y *morir* reverbera en la visión de ultratumba de Ástrov en el mismo acto. Según V. V. Savélieva (B. B. Савельева, «Онейропозитика пьес А. П. Чехова: онейрический текст и контекст» [«La oniropoética de las obras de Chéjov: texto y contexto onírico»]), la muerte imaginada por el médico oculta reminiscencias del monólogo de Hamlet en la traducción de A. Kroneberg (А. Кронеберг), con la misma metáfora de las «visiones que nos van a visitar» («посетят видения», 2014: 144). El monólogo final de Sonia repite la comparación de la muerte con un sueño, pero en este caso se trata de un sueño dulce; no se usa, como en el caso de Ástrov, la combinación *почивать в гробах* («yacer en las tumbas»), sino *за гробом* («más allá de la tumba»), y

la anáfora «Nosotros descansaremos» viene a resaltar la constancia de la fe de la protagonista.

T. 3 agrega también frases inacabadas, aunque en menor cantidad.

- Olvidar que existís y... (60)
- Le juro que... (65)
- Dentro de cien años..., o de doscientos años..., los que vengan detrás de nosotros nos despreciarán por haber dilapidado la vida de una manera tan estúpida... Ellos a lo mejor encuentran algún camino para ser felices, pero nosotros... (82)
- Te aseguro que vamos a descansar... [...] Te lo aseguro... (92)

La versión agrega una valoración en el monólogo de Sonia:

- ¿Cómo me habré atrevido a decirle que era una persona refinada y que tenía una voz preciosa? (49)

Algunas frases se alargan, dificultándoles la pronunciación:

- ¡Todo eso suena muy aburrido, tío Vania! (25) [Frente a «Дядя Ваня, скучно!» (70) — «¡Tío Vania, es aburrido!».]
- Tengo la impresión de que hace un siglo que no pruebo una sopa de fideos. (78) [Frente a «Давно уже я, грешница, лапши не ела.» (106) — «Hace mucho que, pecadora de mí, no como pasta».]
- Ya tendremos tiempo en la tumba de acordarnos de lo mucho que penamos aquí. (92) [Frente a «там за гробом мы скажем, что мы страдали» (115) — «más allá de la tumba diremos lo que hemos sufrido».]

Agregando una repetición en el diálogo final de Voinitski con su sobrina, la versión elimina otra repetición original, y así cambia el mensaje clave:

- No te imaginas, mi niña, lo mal que estoy pasando. No te lo puedes figurar. (91) [Frente a «Дитя мое, как мне тяжело! О, если б ты знала, как мне тяжело!» (115) — «Mi niña, ¡es tan duro! Oh, si supieras lo duro que es».]

En las traducciones catalanas observamos un único ejemplo de prolongación de la frase en T. 5 y T. 7: «Я тебя совершенно не узнаю» (lit.: «No te reconozco» en absoluto, 70) del original se convierte en «em resulta absolutament impossible considerar-te el mateix de sempre» (20; 11). T. 6 lo soluciona con «no et conec» (256).

#### 2.2.4.12. Acotaciones eliminadas

En su monografía «Проблемы поэтики А. П. Чехова» [*Problemas de la poética de A. P. Chéjov*], I. Sujij expone las características fundamentales de la poética de Chéjov, que aparecen ya en su primer drama «Безотцовщина» [*Platónov*]. Dichas características presentan un interés peculiar para el estudio de la traducción y recepción del teatro de Chéjov, ya que incluyen rasgos típicos de la cultura de origen tales como reminiscencias literarias o citas de las canciones rusas de la época, que ya se han comentado. La siguiente cuestión destacada por Sujij que han de enfrentar los traductores es la expresión chejoviana de los sentimientos, ya que la mera descripción es insuficiente para tal fin. «La discrepancia entre los significados “informativo” y “emocional” del diálogo se vuelve extremadamente evidente»<sup>153</sup> (Sujij, 1987). El significado «emocional» se manifiesta a través de los detalles, como la interrupción del diálogo con una réplica y «el sistema de pausas que expresa una dinámica emocional caprichosa y complicada de la acción»<sup>154</sup> (*ibid.*). Esta aproximación permite suponer que el mensaje previsto por el autor no puede ser adaptado a la cultura receptora mediante una simple versión del contenido en otro idioma, hecho que puede explicar la frecuente tendencia de los directores contemporáneos a adaptar con bastantes modificaciones el marco textual. En diferentes traducciones se altera no sólo la extensión de varias frases, sino también desaparecen acotaciones enteras, hecho que afecta inevitablemente a la interpretación de las escenas respectivas.

Como se puede contemplar en el Anexo 2, T. 1 reduce 50 acotaciones explícitas, la mayoría de las cuales describen el estado emocional de los personajes («con fastidio», «nervioso», «con ternura», «en desesperación», «con tristeza», «con ira», «dominando la desesperación», «emocionada», «irritada», «con una voz fatigada»), su reacción o

---

<sup>153</sup> «Расхождение “информационного” и “эмоционального” смысла диалога приобретает нагляднейший вид.»

<sup>154</sup> «...системой пауз, передающей прихотливую, сложную эмоциональную динамику действия.»



valoración ante las intervenciones de los coprotagonistas («sacudiendo la cabeza», «encogiéndose de hombros», «con tono de reproche», «pensando», «con una sonrisa irónica», «le acaricia la cabeza», «con un palmo de narices», «le seca las lágrimas con un pañuelo»). Desaparecen varias acotaciones descriptivas para la escenificación («Relámpago», «La niñera se sienta y hace punto», «Hay un felpudo bajo la puerta derecha para que los campesinos no ensucien»). Al igual que las notas al pie de página, las acotaciones son invisibles para el público: sus destinatarios son los participantes del montaje de la obra. Las acotaciones descriptivas de Chéjov son a la vez informativas, por lo tanto, la reducción de su número conlleva una pérdida de subtexto. Así, el trueno no sólo forma una parte importante en la sonosfera rica de la obra, llena de paronomasias, cantos y melodías de la guitarra, sino también simboliza el estado emocional de los personajes durante la noche en blanco. B. Singerman (1988) subraya la relación de los destinos humanos con el círculo vital de la naturaleza misma en la obra de Chéjov: el día soleado sirve de fondo para el estado animado de Teleguin, el otoño coincide con la despedida, y la noche de tormenta, con la excitación. Es simbólica también la acción de Marina: el punto que hace combina la idea del hilo de la vida y el eterno retorno del ciclo de la naturaleza, el retorno a los quehaceres cotidianos después de la despedida con el profesor y su mujer.

T. 2 reduce 31 acotaciones originales, relacionadas tanto con el estado emocional («asustado», «emocionado», «con tristeza», «riéndose», «confundido», «irritada», «desesperadamente», «se inclina sobre la mesa», «le estrecha de manera convulsiva la mano a Ástrov», «Llora», «Se seca las lágrimas»), como la reacción o valoración de los personajes («le corta el paso», «encogiéndose de hombros», «se levanta», «ríe entre dientes», «Retira las manos», «Una risa malvada», «con un palmo de narices», «Le besa las manos»). La eliminación de los comentarios del autor cambia sobre todo las escenas del III y IV actos: el diálogo entre Yelena Andréievna y Ástrov se acompaña de muy pocas acotaciones, dejando más libertad para el escenificador. En el último acto sufre un cambio significativo la descripción del estado emocional de Voinitski, se eliminan todos los comentarios que describen su desesperación y el triste consuelo de Sonia. Es curiosa, además, la desaparición de la didascalia «asustado» al hablar de Serebriakov. Como nota Yu. Domanski, es la única vez en la dramaturgia de Chéjov cuando esta acotación

caracteriza a un personaje masculino, lo cual delata la naturaleza nerviosa del profesor (Domanski, 2014: 97).

En T. 3 las acotaciones eliminadas son 14. Además de algunas eliminaciones que coinciden con las de T. 1 y T. 2 («asustado», «emocionado», «le corta el paso», «encogiéndose de hombros», «con tristeza», «irritada», «llora»), en esta versión desaparece el comentario que indica cómo Yelena Andréievna intenta quitarle el revólver a Vania. Al mismo tiempo, se eliminan varias acotaciones que caracterizan a Sonia: la protagonista en esta versión no impide a Ástrov beber, no llora cuando intenta convencer a su tío que devuelva la morfina.

Como en el caso de las réplicas, T. 5 y T. 6 reducen muy pocas acotaciones en el texto original. En T. 5 son dos («Ástrov, riéndose»; «Maria Vasílevna entra lentamente»), en T. 6, una («Maria Vasílevna entra lentamente»). A diferencia de estas traducciones, T. 7 opta por una reescritura mayoritariamente sin acotaciones originales: se eliminan 47 comentarios, dejando lugar a la visión del nuevo montaje. Sin embargo, se elimina mucha información importante para la comprensión de los personajes. Así, desaparece la música de Teleguin, que simboliza en la obra la belleza de la vida rural antes y después de la llegada de los huéspedes que infringen su normalidad. Se reducen muchas acotaciones que describen las emociones de los personajes: el susto de Serebriakov, la risa de Sonia, la desesperación de Voinitski y toda la serie de comentarios finales que describen su estado: cómo se cubre el rostro con las manos, cómo estrecha de manera convulsiva la mano de Ástrov, cómo le devuelve la morfina, cómo empieza a rellenar las facturas, cómo le acaricia el pelo a Sonia mientras habla en la escena final. No se informa que Yelena Andréievna se levanta en el III acto y se pasea, agitada, por el escenario («Ходит в волнении по сцене»). La palabra «escenario» es digna de atención: Yelena Andréievna es el único personaje de la obra cuya movilidad se describe en el marco del escenario. El campo semántico de la actuación acompaña a la protagonista a lo largo de la obra: al hablar de su desdicha, ella misma se define como un personaje episódico («эпизодическое лицо»); siente las ganas de interpretar algo (*interpretar un papel* y *tocar un instrumento* son homónimos en ruso: «играть»); se refiere a la conversación con Ástrov como a un «interrogatorio», y así la dota de un carácter escénico; incluso la escena de la despedida con Ástrov contiene un gesto teatral: Yelena toma un lápiz del escritorio

del médico y lo esconde rápidamente. Esta acotación tampoco se incluye en T. 7. Desaparece la famosa didascalia de Ástrov que se acerca al mapa de África y lo mira, por lo cual resulta que el personaje habla del calor en África sin ningún motivo evidente.

#### **2.2.4.13. Pausas eliminadas**

Según Raquel Ribó, que firma la primera traducción directa de *La gaviña* al catalán para su estreno en el Teatre Nacional de Catalunya, «...a mesura que t'hi endinses t'adones que les frases curtes i directes amaguen sovint el dubte, la vacil·lació i el desconcert; veus com els diàlegs deixen de ser una eina per comunicar-se i es converteixen en monòlegs absents, en un seguit de pensaments dispersos que més aviat allunyen un personatge de l'altre i n'accentuen la soledat... Els punts suspensius, les pauses, els salts d'un tema a un altre ens donen una idea del complex món interior d'aquestes figures (...), Thèkhov tria cada frase, cada gest i cada silenci per suggerir més del que diu» (1997: 7-8). Según lo comentado antes (véase el apartado 2.1.2), el texto original cuenta con 43 pausas que no sólo simbolizan la comunicación fallida y subrayan la estructura monologizada del diálogo, sino también fijan la atención en la relevancia de las frases particulares.

T. 1 elimina 11 pausas de 43 que aparecen en el original. Sin embargo, se añade una pausa adicional al principio del IV acto, antes de la intervención de Teleguín:

«Teleguín y Marina están sentados uno frente a otro, devanando lana para hacer media.

(Una pausa.) TELEGUÍN.: Dése prisa, Marina Timofevna: están a punto de marcharse, y puede que nos llamen. Ya han mandado enganchar los caballos.» (51).

En T. 2 hay 10 pausas menos; en T. 3, sólo 5. Si T. 5 reduce solamente una pausa entre el intercambio de palabras de Yelena con el vigilante y la vuelta de Sonia, T. 6 mantiene todas las pausas del texto fuente. En T. 7 se eliminan 4 pausas originales.

#### **2.2.4.14. Acotaciones sustituidas**

Los cambios en las acotaciones son el reflejo más claro de la aproximación ideológica de cada versionador y las soluciones escénicas y escenográficas de los montajes para los que

se preparaba cada versión. La manipulación del texto con el propósito de adecuarlo a las pautas sociales establecidas se nota en los comentarios que describen las acciones del profesor y su hija en T. 1: aquí Sonia no habla con un tono suplicante, sino «pacifista» (12), Serebriakov no habla asustado ante Vania, sino «precipitadamente» (22). Hay cambios que sugieren una puesta en escena distinta a la propuesta en el original: Ástrov «se marcha» (27) en vez de marcharse de prisa; es Sonia, y no la niñera, quien se va a buscar la gallina; Vania que persigue a Serebriakov lo ve «refugiado en un ángulo» (50); el telón cae «lentamente» en el final del I acto (17). Después de la prohibición de Serebriakov de tocar el piano, las dos protagonistas «se miran tristes y resignadas» (34). Los cambios afectan también a los estados emocionales y las características de los personajes. Así, Sonia que en el original reía de felicidad aquí «Ríe. Seria» (31). Ástrov busca con la vista «perezosamente» (13) su gorra, mientras que el vaso de té lo toma sin el adverbio «sin ganas» («нехотя», 62) del original. Se altera la actitud de los protagonistas en la escena del «interrogatorio»: Ástrov de T. 1 en ningún momento mira a Yelena con frialdad, como así lo indica la acotación en ruso, sino «recobrando rápidamente su cálido tono» (40). Ella, a su vez, se muestra más prudente: «se resiste pasivamente» (42) cuando no lo hace en el original, y «le estrecha la mano» a Ástrov (57) cuando en realidad lo abraza. Por otro lado, la protagonista se muestra más afectuosa con Voinitski: durante la despedida no sólo le besa en la cabeza, como en el original, sino también «en la cara» (58).

Los cambios de las acotaciones en T. 2 tienen un efecto de mayor o menor intensidad: Voinitski y Sonia sonríen en vez de reír, Ástrov «sale corriendo» (32) en vez de marcharse de prisa; Serebriakov «se inquieta» (53) en vez de enfurecerse; Yelena Andréievna no grita, sino que «se echa a llorar» (53); Marina no se sienta, sino que «se deja caer en una silla» (63) y hace una «leve inclinación» (64) en vez de «profunda», según la acotación original. Algunos cambios de traducción parecen fruto de un malentendido: el tono severo, «Строго» (102), con el que habla Maria Vasílevna se malinterpreta como «Serena» (53); el modo de hablar de Ástrov descubierto por Vania mientras besaba a Yelena se transforma de «будируя» («descontento», 97) en «Desafiante» (48), Sonia habla «Tímidamente» (19) en vez de «нежно» («con ternura», 69). Como en T. 1, se producen ciertos cambios en las acciones de Yelena Andréievna, pero también de Sonia. Aquella «besa muy nerviosa» a su hijastra (38) en lugar de pasarse muy nerviosa por el

escenario y no sólo le toma de la mano a Ástrov, sino que la aprieta; esta coge «los vasos de junto al aparador» (33) en la escena con Ástrov, lo cual contradice la intención original de Sonia de ofrecerle algo de comer al médico, mientras le ruega que no beba más.

Algunas acotaciones sustituidas en T. 2 se repiten en T. 3: Voinitski «sonríe» (28); Ástrov «sale corriendo» (44); Sonia «saca del aparador una botella y unos vasos» (46) y «sonríe, feliz» (49), Serebriakov está «cada vez más inquieto» (72); Marina «se deja caer en una silla» (88). Otras modificaciones expresan la innovación en la puesta en escena, por ejemplo, Marina, una «viejecita regordeta, lenta de movimientos» («сырая, малоподвижная старушка», 63), se convierte aquí en «una vieja criada, gorda y distraída» (15); Helena «se muestra muy nerviosa» (53), pero no camina por el escenario; Ástrov «está molesto» (64) en la escena del interrogatorio en vez de confuso; Sonia «abraz a Helena con ternura» (58) en lugar de apoyar la cabeza en su pecho y más tarde en el mismo acto está «abatida» (68), pero sin inclinar la cabeza como lo indica la acotación original. Una de las acotaciones de T. 3 incluye la información extraída de una réplica: «Son las tres de una tarde bochornosa» (15), mientras en el original sólo se indica la hora y son los personajes los que hablan del tiempo. Igual que en las reescrituras analizadas arriba, T. 3 presenta a Yelena Andréievna más emocional: esta Helena «se echa a llorar» (73) cuando en el original grita y «se avalanza» sobre Ástrov «impetuosamente y lo abraza» (86) cuando el original sólo habla del abrazo impetuoso. Dos acotaciones parecen ser malentendidos: la frase hecha *ломать руку* (lit.: «retorcerse las manos», hacer un gesto de desesperación) se interpreta, debido a su componente «manos», de la siguiente manera: «Sonia se abraza a sí misma por la cintura» (49). Asimismo, el palmo de narices que hace Ástrov («Делает нос», 107) se presenta con «Hace un vago gesto de burla» (80).

En T. 5 se puede contemplar únicamente 3 acotaciones modificadas: el texto confunde un columpio con un balancín («Vora la taula, un balanci», 13); Ástrov «somriu» (62) en vez de suspirar en el diálogo final con Voinitski; a Ástrov lo llama a la fábrica Marina en vez del Treballador (21) a pesar de que este personaje no se hubiera eliminado, ya que en el IV acto es el Treballador quien ayuda a Ástrov a llevar la carpeta. El último cambio se produce en T. 7 también, donde Marina cumple una parte de las funciones del Treballador quien, sin embargo, aparece en el IV acto. La versión transforma, además, la acotación

«Se va fuertemente agitado» («В сильном волнении уходит», 102) en «Surt» (42), sin subrayar el estado emocional de Teleguin.

La única acotación modificada en T. 6 y que creemos que es un error tipográfico, es que «Voinitzki afina la guitarra» (257), cuando en realidad lo hace Teleguin.

### **2.3. Conclusiones de la Segunda parte**

*[Translators] must be seen as key figures  
in promoting better understanding among peoples and nations.*

Peter Newmark

A lo largo de casi un centenario de la historia de «Дядя Ваня» en Cataluña sus traducciones han evolucionado y dado vida a nuevas puestas en escena, reflejando las tendencias literarias de cada época, así como los resultados del intercambio cultural desarrollado a través de los años. Desde el punto de vista de la variedad infinita de interpretaciones, cada lectura es traducción. La definición terminológica de traducción, sin embargo, no sólo ha diferido en distintos momentos de la historia, sino también se entiende y se usa de distintas maneras en la literatura especializada hasta hoy en día. Entre los textos comentados en los capítulos anteriores, T. 1 (ca. 1920) se denomina una «traducción directa del ruso», T. 2 (1979) se llama «versión», T. 3 (2001) se postula como «versión y adaptación», T. 4 (2006) representa una obra independiente «a partir de *Tío Vania*», los textos en catalán (T. 5, 1979; T. 6, 1999; T. 7, 2007; T. 8, 2012) se publican como «traducciones». Si entendemos la traducción como una transposición de la obra sin cambios estructurales de un idioma al otro, esta definición correspondería sólo a los textos en catalán, mientras que T. 1, como demuestra su análisis, se puede clasificar como una versión libre o, para usar un término menos ambiguo, una recreación. Por otro lado, merece atención el hecho que ninguna de las versiones se basa en el original ruso: la primera traducción directa es T. 6, lo cual dificulta definir si las soluciones adoptadas son intención del versionador o un reflejo de las fuentes consultadas. No obstante, el análisis comparativo de los textos permite trazar ciertas tendencias en las aproximaciones de los traductores.

Conforme al análisis llevado a cabo con el enfoque descriptivo-comparativo de Lambert y Van Gorp (1985), a nivel microestructural es clara la tendencia de naturalizar cada vez más la ortografía de los vocativos, diminutivos, topónimos. Si las primeras reescrituras reflejaban las transcripciones de los idiomas intermedios, en la víspera del siglo XXI se hace más actual reproducir la pronunciación original del ruso a través de las reglas ortográficas del catalán. Aunque los patronímicos ya se habían usado en la primera versión, a partir de la traducción directa su uso se hace constante, sin sustituciones por otras formas del nombre con el propósito de facilitar la comprensión, ya que el público contemporáneo tiene una idea mayor sobre la cultura rusa y está familiarizado con el sistema de patronímicos.

En *The Translator's Invisibility*, Lawrence Venuti usa un epígrafe de Rudolf Pannwitz: «The fundamental error of the translator is that he stabilizes the state in which his own language happens to find itself instead of allowing his language to be powerfully jolted by the foreign language» (2008 [1995]: 148). Esta aproximación se hace cada vez más sólida; en cada reescritura cronológicamente posterior aparecen más conceptos *realia*, frases hechas y juegos de palabras reproducidos en conformidad con el original, a través de la transliteración (en el caso de las *realia*) y traducción semántica o modismos equivalentes (en el caso de las frases hechas). El metatexto permanece intacto y se comenta únicamente en T. 6, la primera traducción directa al catalán.

A nivel macroestructural, en las traducciones posteriores aparecen menos inconsistencias socioculturales. Al mismo tiempo, es evidente la reducción de las omisiones, adiciones y sustituciones tanto en las réplicas como en las didascalias, excepto en T. 7, texto previsto para una puesta en escena que prescinde de la mayoría de las acotaciones originales.

T. 1, el texto de la primera introducción de «Дядя Ваня» al público catalán, probablemente se basaba en traducciones intermedias, aunque se presentaba como directa por haber contado con el asesoramiento del ruso Marcoff y para darle más prestigio a la versión. Llena de nombres españolizados, réplicas reducidas y sustituidas según las pautas sociales de la época y malentendidos del texto original, esta versión tenía el objetivo de presentar por primera vez el drama de Chéjov en Cataluña, aunque ajustándolo a un tiempo escénico reducido y las expectativas del público meta. Esta

versión ya empieza a naturalizar algunos conceptos de la realidad rusa, nombres y patronímicos, ciertas reminiscencias.

La versión T. 2, prevista también para una puesta en escena, abunda en adiciones. El uso de traducciones en otros idiomas como fuente influye en la transcripción de los nombres. Varias reminiscencias, frases hechas e interjecciones desaparecen. Si estas elisiones se podrían deber, según la visión de su autor E. Llovet, a la intención de hacer el texto inteligible, representable y aceptable (1988: 3), las omisiones, sustituciones y adiciones a nivel macroestructural parecen reflejar unas soluciones escénicas propias.

La versión T. 3, aunque basada en T. 2, entre otras fuentes, opta por mayor literalidad en todos los aspectos. Sin embargo, el hecho de ser una traducción indirecta supone la aparición de algunos malentendidos. Siendo el texto de la primera puesta en escena de «Дядя Ваня» representada en Barcelona en el siglo XXI (*Tío Vania* en 2002 en el Poliorama), esta versión revivió el interés del público local por la obra de Chéjov.

T. 4 reproduce sólo una parte del contenido de «Дядя Ваня». Sin embargo, como se ha comentado a lo largo del análisis, en muchos casos la recreación encuentra soluciones con la misma funcionalidad que en el texto fuente. A nivel microestructural, se presta una gran atención a las alusiones y reminiscencias, se naturalizan los nombres y patronímicos, se reproducen los modismos.

T. 5, la primera traducción de la obra al catalán, opta por la representabilidad y la integridad del texto fuente al mismo tiempo. Aunque indirecta, se basa en tres traducciones reconocidas por su calidad, lo cual minimiza el número de malentendidos y cambios a nivel macroestructural. La traducción naturaliza ampliamente las *realia* del ruso, incluye reminiscencias y una nota a pie de página, ajusta los nombres a la ortografía catalana, en la mayoría de los casos propone una traducción semántica para las frases hechas. El texto de T. 7, aunque revisado parcialmente con las soluciones de T. 6, repite en gran parte el contenido de T. 5.

T. 6, la primera traducción directa de la obra al catalán, es la que intenta reproducir y explicar de la manera más exhaustiva el texto original, la que ofrece más notas al pie de página, revisa y corrige las inconsistencias de T. 5, reduce al mínimo las frases hechas



sin traducción, las réplicas y acotaciones omitidas y sustituidas, no incluye ninguna adición.

Al hablar de la representabilidad de la traducción dramática, Espasa Borràs observa:

Els diferents agents que intervenen en la posada en escena solen justificar certes decisions dramaturgiques en funció d'aquesta representabilitat, però precisament per això cal repensar aquest concepte. Cal veure des d'on es parla, si és des de criteris textuais, teatrals o ideològics, i sobretot, cal veure qui parla, qui té poder per decidir què és representable, des de la direcció escènica i l'actuació, a la crítica teatral. I la traducció ha de negociar amb tots aquests agents (2001: 18-19).

Las primeras traducciones en cuestión (T. 1, T. 2, T. 3, T. 5) han representado diferentes visiones de representabilidad y, por ende, tomado diferentes decisiones. Sin embargo, estas versiones han ido apropiándose de los conceptos de la cultura fuente, transformándolos en autóctonos e introduciéndolos en el imaginario del público meta. Este proceso ha hecho posible una nueva traducción más orientada hacia un diálogo con el original que transmite las peculiaridades del texto fuente. Las traducciones anteriores, por lo tanto, han tenido una gran importancia en la inclusión del teatro de Chéjov en el sistema de valores de la cultura receptora, convirtiéndose en documentos históricos de la evolución del intercambio cultural entre la literatura rusa y la catalana. T. 6, a su vez, ha aprovechado, por un lado, las ventajas que propone dicha evolución, por otro lado, el trabajo con la fuente en ruso. Como resultado, los traductores han dado con una versión principalmente dirigida a respetar la integridad del original, al mismo tiempo ofreciendo un texto dramático que es un hecho de la literatura catalana; prueba de ello son sus numerosas escenificaciones.



## PARTE 3

### LA RECEPCIÓN DE «ДЯДЯ ВАНЯ» EN CATALUÑA EN EL SIGLO XXI

#### CAPÍTULO 3.1. PUESTAS EN ESCENA ANTES DEL CENTENARIO DEL FALLECIMIENTO (2000-2003)

##### 3.1.1. *El tiet Vània*, de Josep Minguell (2000)

*El otro día vi Tío Vania; lo veía y lloraba a moco tendido, aunque no soy una persona nada nerviosa; llegué a casa aturcido, apesadumbrado por su obra (...). No se puede decir bien y claramente lo que su obra evoca en el alma de uno, pero sentía al contemplar a sus protagonistas como si me partieran con una sierra embotada. Su dentado va directamente al corazón, y este se encoge hacia abajo, gime, se rompe. Para mí, su Tío Vania es una cosa escalofriante. Es un tipo de arte dramático absolutamente nuevo...*<sup>155</sup>

Máximo Gorki

En verano de 1993 los críticos rusos se reunieron con varios actores y directores de teatro en torno a una mesa redonda en Moscú para indagar el enigma del nuevo *boom* de «Дядя Ваня»: sólo en la capital rusa hubo siete representaciones en la misma temporada. El actor Aleksandr Sabinin (Александр Сабинин) comentaba:

Me parece que esta obra suena increíble hoy en día, como si acabaran de escribirla. Habla de todos nuestros asuntos rusos actuales, hasta de los desastres ecológicos. Uno ha desperdiciado su vida en algo que no merecía la pena y luego encuentra a un culpable. ¿No es lo que nos está pasando? Resulta que el culpable es al que

---

<sup>155</sup> «На днях смотрел “Дядю Ваню”, смотрел и — плакал, как баба, хотя я человек далеко не нервный, пришёл домой оглушённый, измятый Вашей пьесой (...). Не скажешь хорошо и ясно того, что вызывает эта пьеса в душе, но я чувствовал, глядя на её героев: как будто меня перепиливают тупой пилой. Ходят зубцы её прямо по сердцу, и сердце сжимается под ними, стонет, рвётся. Для меня — это страшная вещь, Ваш «Дядя Ваня» — это совершенно новый вид драматического искусства...»

idolatraba todo el mundo hasta hace poco<sup>156</sup> (Kazminá, Shaj-Azízova, Alpátova, 2019, II: 61).

La mirada al panorama teatral europeo de los últimos años permite ver que esta identificación con los temas planteados en la obra no ha tenido un carácter meramente nacional. L. Senelick opina que tanto por la reputación como por la frecuencia de sus montajes Chéjov es comparable sólo con Shakespeare (1997: 1). En la charla arriba mencionada el dramaturgo y crítico Aleksandr Svobodin (Александр Свободин) relacionaba esta fama internacional con la universalidad de las líneas argumentales de la obra dramática de Chéjov, la omnipresencia de tales temas como el nacimiento y la muerte, el hogar, el abandono, los sueños incumplidos, los cambios en la vida, las relaciones intergeneracionales. Ígor Sujij (1987) sugiere que el punto de partida del planteamiento artístico de Chéjov es la situación y el carácter de las relaciones entre personajes que se pueden ajustar a unos protagonistas de rasgos muy distintos, por lo cual sus dramas son fácilmente adaptables para diversas culturas. Otra razón de la actualidad del dramaturgo ruso es la peculiaridad del cronotopo de la ciudad en sus obras. Sujij utiliza el concepto de *cronotopo* de Bajtín para destacar que la relación del individuo con la ciudad le sirve a Chéjov para referirse a cualquier vida humana, cualquier persona «en cuanto a su carácter ordinario, su semejanza a los demás»<sup>157</sup> (*ibid.*).

Aparte de sus valores intrínsecos, otro factor que ha determinado la popularidad de la obra desde los finales del siglo XX parece ser la evolución de las expectativas del público. Si en la época de su creación los dramas de Chéjov llamaban la atención por la falta de acciones, el público contemporáneo está acostumbrado a otro tipo de teatro, iniciado, entre otros, por las innovaciones del mismo Chéjov. Valentín Jálizev (Валентин Хализев) escribe sobre el cambio de ciertos patrones entre la cosmovisión de aquella época y la actual, explicando así la incompreensión del teatro de Chéjov por los contemporáneos: «Se trata de una *incompatibilidad* del legado de Chéjov y, cosa que no

---

<sup>156</sup> «Мне кажется, эта пьеса потрясающе звучит сегодня, как будто написана только что. В ней говорится обо всех наших нынешних российских делах, вплоть до экологических катастроф. Человек потратил жизнь не на то, на что следовало, а потом нашел виноватого. Не это ли с нами происходит и сейчас? Виноват, оказывается, тот, кому еще недавно все поклонялись.»

<sup>157</sup> «...в аспекте его обыкновенности, похожести на других.»

es menos importante, de su propia personalidad con el ambiente de la Edad de Plata»<sup>158</sup> (2010: 34). La revisión de las recientes producciones de las obras de Chéjov en los teatros europeos sugiere que hoy, por el contrario, tanto su personalidad como su legado son perfectamente compatibles con el teatro actual. La reconstrucción del horizonte de expectativas permite deducir cómo podía ser vista y entendida la obra a través de la historia e investigar las modificaciones de su comprensión (Jauss, 2000 [1970]: 171). Si en su fase incipiente la recepción del teatro de Chéjov en Cataluña se orientaba según el cliché de una dramaturgia psicológica y melancólica y la idea estereotípica del alma rusa obsesionada por los temas éticos, cuando se recupera su lectura tras la interrupción de la postguerra, evoluciona el horizonte de expectativas, como se puede observar a lo largo de las traducciones analizadas en la Segunda parte de la presente investigación.

En la reseña de uno de los últimos montajes de una obra de Chéjov en Barcelona, *Ivànov* en el Teatre Lliure de Montjuïc bajo la dirección de Àlex Rigola (2017), Carlos Sorribes compara la presencia constante de las obras de Chéjov en los repertorios catalanes con las de Shakespeare (*El Periódico*, 06/05/2017). Esa tendencia no ha menguado. Los teatros de Cataluña han recreado el mundo de los personajes chejovianos con una frecuencia casi anual a lo largo de los últimos veintidós años (2000-2022). Las producciones se han basado sobre todo en las obras de teatro más conocidas. El cálculo de los montajes en diferentes teatros catalanes desde 2000 (sin contar los espectáculos estudiantiles de graduación que, sin embargo, abundan, como testimonian numerosas grabaciones en el archivo del Instituto del Teatro de Barcelona) revela la existencia de 29 versiones tan sólo de las 4 obras teatrales más célebres de Chéjov. Como hemos mencionado en el apartado 1.3.2 de la Primera parte, desde 2000 hasta hoy, los directores locales e invitados han presentado en distintos teatros de Cataluña «Вишнёвый сад» [*El jardí dels cirerers (El jardín de los cerezos)*] tres veces (2000, 2010, 2019), «Чайка» [*La gavina (La gaviota)*], seis veces (2006, 2007, 2010, 2014, 2015, 2020); y «Три сестры» [*Les tres germanes (Las tres hermanas)*], en ocho ocasiones (2005, 2006, 2007, 2008, 2011, 2017, 2020, 2022). La obra «Дядя Ваня» lidera el cuarteto por su aparición en los carteles de Cataluña once veces a partir del año 2000.

---

<sup>158</sup> «Иначе говоря, имеет место *несовместимость* наследия Чехова и, что не менее важно, самой его личности с атмосферой Серебряного века.»

Como plantea la teoría de Jauss, la historicidad de la literatura no se basa en una relación *post festum* de hechos literarios o en una tradición anónima de las «obras maestras», sino en la experiencia pasada de sus lectores a través de una constante interacción entre la obra, el público y el autor (Jauss 2000 [1970]: 160). En Cataluña, la frecuencia de los montajes chejovianos del principio del siglo XXI empezó a establecerse desde 1979, el «año Chejov para el teatro independiente catalán» (J. L. Corbert, *La Vanguardia*, 25/05/1979), también llamado el año del «virus Txèkhov» que recorría felizmente Cataluña (Jaume Melendres, *Nuevo Fotogramas*, mayo del 1979), con cuatro grandes obras del dramaturgo ruso en la cartelera (véase el apartado 1.3.2). A los integrantes del grupo teatral tarrasense El Globus que emprendió la escenificación de *L'oncle Vànïa* les «interesaba el autor, su cualidad de persona que explica los problemas de una sociedad que en muchos aspectos es como la nuestra» (*Diario de Terrassa*, 24/05/1979). La compañía, que contaba con la nueva traducción al catalán de Feliu Formosa, solicitó incluir el montaje en la Primera Campanya de Teatre de l'Obra Cultural de la Caixa de Pensions. El jurado calificador compuesto por Ricard Salvat, Jordi Teixidor, Xavier Fàbregas, Herman Bonnin, Lluís Solà y Joan Puig seleccionó la obra junto a otros cinco montajes para presentarlo en Barcelona y varias poblaciones catalanas. La temática del autor ruso situada en el gozne de los siglos parecía reflejar las preocupaciones de Cataluña tras la larga crisis de la dictadura:

A través de esa anécdota familiar, centrada siempre en la decadencia de una sociedad en crisis, Chejov reflexiona sobre el doble destino de la historia y del hombre, y ello hace que su obra pueda ser absolutamente permanente y acaso determinante de unos contrastes en unos determinados momentos. Tal vez de ahí arranque el convencimiento del teatro catalán, para incorporar sucesivamente sus cuatro textos básicos (J. L. Corbert, *La Vanguardia*, 25/05/1979).

Por lo tanto, aunque la aparición simultánea de cuatro obras teatrales del autor en la misma temporada no era más que una casualidad, los motivos de dirigir la mirada hacia el teatro de Chéjov no distaban demasiado. «En la elección de “L’Oncle Vànïa” aparece una cierta recuperación del tiempo perdido, un ponernos todos al día —los espectadores los primeros— tras un paréntesis en el que los esfuerzos culturales estaban relacionados con la situación política, para afirmarla o cambiarla» (L., *Diario de Terrassa*, 15/11/1979). Este paréntesis se ilustra perfectamente en «Дядя Ваня», una obra que

empieza con la ruptura del equilibrio en una finca rural y se desarrolla hasta conseguir otro equilibrio. El estreno en el Romea en mayo de 1979, dirigido por Pau Monterde, ofrecía una nueva lectura de la obra, sin basarse en la imaginería tradicional evocada por los montajes de Stanislavski o de los Pitoëff. La crítica de la época aplaudió la incorporación de la obra en la cartelera. El montaje, sin embargo, recibió diferentes reacciones:

La gente del Globus dirigidos por Pau Monterde no se han preocupado demasiado por el método de Stanislavsky, sino que han puesto la máscara de la objetividad —en la que cada espectador puede poner su subjetividad— sobre la expresión de sus vivencias personales. [...] Resultado: Chejov es un claro y divertido espejo de una sociedad mediocre y frustrada —la nuestra, la de Catalunya [sic] del año 1979, sin ir más lejos (Kim Vilar, *Guía del Ocio*, 10/07/1979).



Revista *Sal Común*, mayo de 1979. Fotógrafo: Barceló.

Gonzalo Pérez de Olaguer (*El Periódico*, 26/05/1979) y Joaquim Vilà i Folch (*Avui*, 14/06/1979) ven bajo una luz positiva el planteamiento del director y el trabajo de ciertos actores como Feliu Formosa (Àstrov), Marissa Josa (Ielena) y Mercé Monterde (Sònia);

sin embargo, coinciden en una insatisfacción general con la interpretación en la que sólo se salvaban «grans “moments” del Txèkhov que se’ns escapa de les mans sense que l’hàgim pogut fixar dalt d’escenari» (*Avui*, 14/06/1979). Josep Maria Loperena se muestra más radical en su crítica, considerando que el espectáculo «no ha conseguido expresar la forma, estilo y ritmo particulares del texto de Txèkhov» y responsabilizaba por ello la aplicación fallida del método stanislavskiano y la incapacidad de los actores de «estar, actuar, recrear, escuchar y hablar. Y eso todavía no lo han descubierto los del teatro mal llamado independiente» (*Mundo Diario*, 27/05/1979). A esta crítica se opone Kim Vilar, explicando su impresión favorable por el hecho de haber asistido a la tercera representación en vez del estreno.

La mayoría de las reseñas refleja una valoración alta al esfuerzo de la compañía dirigido a superar los retos implícitos del texto ruso y es unánime a la hora de reconocer un efecto logrado en el cuarto acto de la obra. Por otro lado, algunos críticos del final de los setenta veían en el montaje «la aplicación más o menos afortunada del método stanislavskiano» (Josep Maria Loperena, *Mundo Diario*, 27/05/1979) y lo criticaban por su ineficacia. Para J. L. Corbert, era sobre todo la premiosidad interpretativa de los primeros actos lo que provocaba «un clima contrario al que se pretende en la obra, llevándolo en algún momento a un desinterés» (*La Vanguardia*, 25/05/1979). A pesar de ello, el crítico afirmaba la eficiencia de la «escenografía para crear ese clima, sin el rigor de un decorado absolutamente naturalista, y un subrayado musical, aunque a veces utilizara fragmentos demasiado conocidos de Chopin y Strauss, mientras Mahler servía más a los propósitos de la dirección»<sup>159</sup> (*ibid.*). Estas soluciones, según el crítico, marcaban el clímax preciso a determinados trasposos de situación, sin romper el ambiente lírico.

Distintos investigadores han apuntado varias veces el papel de la música en la poética de Chéjov. N. Ivanova (Н. Иванова) dedica un artículo a la composición musical de «Дядя Ваня», «От музыки звучащей (“Леший”) к незвучащей (“Дядя Ваня”)» [«Desde la música que suena (*El duende*) hasta la música que no suena (*Tío Vania*)»)], donde viene a plantear que incluso los golpes del vigilante por la noche forman parte de los elementos musicales de la obra (Ivanova, 2019: 176). V. Katáiev llamaba a Chéjov «un artista-músico» («художник-музыкант», Katáiev, 1998: 28). Tanto por el texto usado como por

---

<sup>159</sup> El montaje musical de la escenificación era de Jordi Reguant.



el hincapié en la música el primer *Vània* catalán del nuevo siglo quedaba en la órbita del anterior.

La primera representación de la obra en el siglo XXI fue una producción de la compañía Teatre de Calaix en el marco del Festival Grec el 30 de junio del 2000. La versión titulada *Tiet Vània*, dirigida y protagonizada por Josep Minguell haciendo de Serebriakov, se estrenó en el Teatre Zorrilla de Badalona en cuyo escenario permaneció durante un mes y tuvo tanto éxito entre el público que continuó con otra serie de funciones, ahora bajo el título *L'oncle Vània*, en el teatro Nou Tantarantana de Barcelona (de 01/11/2000 a 03/12/2000<sup>160</sup>). La versión tuvo más representaciones al año siguiente en diferentes ciudades como en Tarragona (Teatre Auditori Felip Pedrell, 06/04/2011) y en Argentina (Centre Parroquial, 28/04/2001).

Aunque el mundo editorial ya contaba con la traducción directa de la obra en catalán editada en 1999, la compañía encabezada por Minguell todavía se basó en el texto de Feliu Formosa. El texto en catalán se acompañaba por la guitarra de Montse Ardèvol bajo el asesoramiento musical de Maria Andreu, recreando el ambiente sonoro de la finca. El montaje no se situaba en una época concreta, aunque tendía a acercar el texto al cambio de milenio, procurando conseguir unos personajes fáciles de reconocer y una trama más familiar: «Josep Minguell [...] no pretendía en su montaje “hacer lo que diríamos una obra de época con personajes lejanos, del pasado”» (*El Mundo*, 02/11/2000). La escenografía y el vestuario de Nina Pawlowski y Pep Duran ubicaban prácticamente en el presente a los nueve intérpretes —Josep Minguell, Sílvia Sabaté, Míriam Alamany, Armonia Rodríguez, Oriol Genís, Pere Anglas, Josep Mota, Nadala Batiste y Climent Sensada—, aunque con algunos elementos estilizados y de época. «Es una lectura hecha por gente de hoy y dirigida a gente de hoy, con temas vigentes en la actualidad porque hablan de la experiencia humana desde el lado más íntimo» (Belen Ginart, *El País*, 03/11/2000). La proximidad con el público se lograba también con el uso de un lenguaje cotidiano y lleno de chistes. Esta aproximación ya se notaba en el primer título de la producción, donde la forma «oncle» usada en la traducción de Formosa se sustituía por el más familiar «tiet». Según Salvador Llopart, «La distancia que va del canónico “Tío Vania” al más informal y familiar “tiet” es la misma que Josep Minguell se ha tomado,

---

<sup>160</sup> Datos del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques.

como director, en la adaptación de este clásico de Chejov» (*La Vanguardia*, 30/06/2000). El crítico resalta dos principales propósitos escénicos de este montaje. El primero consistía en expresar la vigencia de los temas tratados, la actualidad de las cuestiones cognitivas planteadas en la obra: «“Chejov nos interroga sobre nosotros mismos, lo que somos y lo que quisiéramos ser”, asegura Minguell» (*ibid.*). El segundo propósito, no menos importante, era destacar la ironía de Chéjov.

“El *tiet Vània*” es una adaptación respetuosa con el texto chejoviano, aunque “subraya o, al menos, no descarta, los elementos de comedia o vodevil implícitos en el texto. Que el público se olvide de la solemnidad, la lentitud y el aburrimiento que, como un tópico, persigue al teatro de Chejov”, comentó Minguell en la presentación del espectáculo (*ibid.*).

Mientras el mismo año el Teatre Lliure se despedía de la sala del barrio de Gracia con la obra de despedida de Chéjov, un *L’hort dels cirerers* simbólico y conmovedor —que no melancólico— de Lluís Pasqual, Minguell adaptó *El tiet Vània* con la misma intención que tenía en mente Pasqual: oponerse a la lectura dramática de la obra. Belen Ginart también enfatiza el humor del espectáculo:

Minguell tiene claro que Chéjov puede leerse desde una óptica mucho menos dramática de lo que se acostumbra. Es más, en el caso de *Vània* —al que se llama *tiet* y no el más formal *oncle* para aproximarle al espectador—, afirma: “Chéjov lo pinta, según yo lo veo, un tanto clownesco. En sus últimas obras, el dramaturgo tiene cada vez una visión más irónica, todo tiene una pátina de comedia y una pincelada de vodevil” (*El País*, 03/11/2000).

Mezclando con la forma cómica, sin embargo, Minguell exponía lo extraordinario de la cotidianidad en la obra de Chéjov, el conflicto generado por la frustración de los personajes y la fuerza con que se enfrentan a la vida a pesar de estas frustraciones e ilusiones perdidas. «El punt de partida de la insatisfacció de tots els personatges és sempre la nostàlgia d’una cosa millor, més elevada» (*El Punt* (Tarragona), 17/03/2001). Esta peculiaridad del texto, su alto grado de veracidad exigían un trabajo detallado con los actores: «Con el texto no es suficiente, el intérprete debe crear la vida interior de los

personajes, debe ser muy generoso y aportar mucho de sí mismo, porque si no se entrega en cuerpo y alma, el espectáculo carece de verdad» (*El País*, 03/11/2000).

El montaje de Minguell no recibió tanta repercusión en la prensa como el primer *Oncle Vania* en catalán, pero las reseñas disponibles comparten una valoración positiva tanto a la puesta en escena en general como al enfoque de resaltar la ironía de la obra por encima de su dramatismo.

### **3.1.2. Tío Vania, de Miguel Narros (2002)**

Los protagonistas del drama chejoviano volvieron a encontrarse con los espectadores de Barcelona en mayo y junio del 2002. Esta vez la compañía teatral madrileña de Miguel Narros llevó al Poliorama *El tío Vania* en castellano y con una ambientación más situada en la época del autor. No era la primera vez que el premiado director alzaba la mirada hacia el teatro de Chéjov. Nacido en Madrid en 1928, Narros había cursado una carrera de actor en el Real Conservatorio de Música y Declamación antes de trasladarse a Francia para continuar su formación con una beca. A su vuelta a España, fundó el Pequeño Teatro de Barcelona, que posteriormente se iba a trasladar a Madrid. Siendo un conocedor y admirador del método de Stanislavski, Narros defendía desde el principio de su carrera multifacética de actor, escenógrafo y figurinista la verdad en el escenario, buscando a unos personajes vividos con sabiduría y minuciosidad. Con esta visión dirigió en 1960 su primer Chéjov, *Las tres hermanas*, en una función única en el teatro Reina Victoria de Madrid.

Narros consideraba un gran descubrimiento el encuentro con su guía y pedagogo William Layton, otro transmisor del método de Stanislavski a través de la técnica de Michael Chekhov, que había llevado la escuela rusa a los Estados Unidos. Los dos directores compartían la preocupación por el papel del actor y el afán de crear un teatro político y realista que fuera un espejo de su tiempo. Una obra como «Дядя Ваня», con sus personajes descontentos con lo que los rodea, encajaba con este propósito. Años más tarde Narros iba a decir que «Chéjov es muy difícil, porque creó escuela; el realismo nació con el teatro de Chéjov» (*ABC*, entrevista con Julio Bravo, 09/01/2003). El método realista había sido la clave de la popularización de los personajes chejovianos; no era de

sorprender que estos le interesaran a un director «que ha hecho de las enseñanzas de Stanislavski uno de los pilares de su trabajo» (Liz Perales, *El Cultural*, 09/01/2003).

Chéjov es otro de los autores contemporáneos con los que Narros se sintió especialmente identificado por esa búsqueda de la verdad humana, manifestada en una escritura no exenta del componente poético. Trabajó sobre dos títulos del autor ruso y realizó dos versiones de *Tío Vania*, la primera en compañía de Layton y Plaza. Una obra, esta última, en la que se podía aplicar especialmente bien el trabajo con el «método» (Amestoy D’Ors, 2016: 391).

Este primer *Tío Vania* con el Teatro Estable Castellano, cuya dirección fue compartida con Layton y José Carlos Plaza, se estrenó el 28 de noviembre de 1978 en el Teatro Marquina de Madrid y contó con la escenografía del italiano Andrea D’Odorico, con el que Narros acabó trabajando en equipo durante varias décadas, y el vestuario realizado por el propio Narros. Se usó la versión de Enrique Llovet, «pulquérrima», según el crítico L. López Sancho, aunque con alguna «condensación excesiva de ciertos retratos, como el de Serebriakov por necesidad de acortar el texto» (*ibid.*, 223). Al presentar la obra traducida, Llovet advertía: «Dado que en Chejov no hay más dramaturgia que la interacción de los caracteres, el subtexto es de significado decisivo y ha de ser incorporado orgánicamente a la interpretación» (Chejov, 1979: 8). El director de escena estadounidense matizaba en una entrevista que lo más importante y delicado en el proceso de trabajo había sido crear el *clima*.

Un cuarto de siglo más tarde Narros emprendió otra puesta en escena de *Tío Vania*, esta vez en solitario. Andrea D’Odorico volvió a cooperar con Narros y «dar en el clavo al componer su elegante escenografía que nos muestra la casa en el campo donde surge la acción» (Javier González Soler, «Impecable Chéjov», *La Opinión*, 18/11/2002), con un proscenio cubierto de paja. El espectáculo se estrenó en el Teatro Lope de Vega de Sevilla el 16 de enero de 2002, otra vez con el vestuario de Miguel Narros y la participación de los intérpretes Berta Riaza en su último papel teatral (Marina), el actor catalán Fermí Reixach (Vania), Fidel Almansa (Astrov), Ana María Ventura (María Vasilievna), Nuria Gallardo (Sonia), Francisco Casares (Serebriakov), Mérida Molina (Helena) y Abel Vitón (Teleguin).

La versión se basaba en el texto de Andrés Trapiello (denominado T. 3 en la Segunda parte de la presente investigación), aunque el análisis del material visual<sup>161</sup> permite concluir que los intérpretes habían consultado también la versión de Llovet (T. 2). Así, en el II acto son las siguientes líneas de T. 2 y no de T. 3 las que suenan en el escenario:

T. 2	T. 3
Si Yelena Andreyevna, por ejemplo, quisiera, podría enloquecerme en veinticuatro horas... (35)	Por ejemplo, si Helena Andreievna quisiera, podría volverme loco... (48)
—¿Amigas? —Amigas. Hace tiempo que quería ser amiga tuya, pero me daba mucha vergüenza. (37)	—¿De tú? —De tú. Hace tiempo que quería hacer las paces, pero no sabía cómo. (50)
Quiere decir valor, imaginación, grandeza de miras... (38)	Quiere decir valor, inteligencia, seriedad... (52)

Como hemos observado en el apartado 2.2.3, la versión publicada a doble tinta dejaba en rojo los extractos de la traducción que no formaban parte del montaje en Sevilla. Probablemente a lo largo de los ensayos y la gira por diferentes ciudades se optó por recuperar varias de esas omisiones a fin de restablecer la sucesión lógica de los diálogos. Con el mismo propósito la escenificación prescindía de la acotación malentendida por el traductor en el II acto: a pesar de la indicación en el texto impreso, Sonia no sacaba del aparador una botella y unos vasos, sino algo para comer, igual que en el original.

Por otro lado, las omisiones que sí se respetaron a veces resultaron contradictorias con la idea del original. Ástrov y Sonia de la puesta en escena comían sentados a la mesa y no de pie ante el aparador, por lo cual desaparecía la sensación de la prisa que acompaña al personaje del médico. Además, Ástrov buscaba la botella en el aparador sin pedir permiso, provocando una impresión de malos modales. Otras alteraciones no partían del

<sup>161</sup> Para el análisis se ha usado la grabación del INAEM de la función en el Teatro Albéniz de Madrid a 29/01/2003.

texto, sino se debían a la visión escénica del montaje. Así, desapareció la figura del vigilante que daba golpes y llamaba a los perros: en su lugar era Teleguin, borracho, que hacía ruido por la noche. El uso de los patronímicos no desapareció, pero se redujo considerablemente. Se eliminó el vocativo «hijo» en el vocabulario de Marina al dirigirse a Serebriakov. En el cuarto acto desapareció el contacto inmediato entre los personajes de Ástrov y Voinitski: el actor de este (Fermí Reixach) no le apretaba desesperadamente la mano a aquel (Fidel Almansa) y dirigía sus lamentos más al público. En la escena de la despedida Helena no abrazaba impetuosamente al médico, sino terminaba la escena con un rotundo «No» a la pregunta de este si le podía dar un beso. Ástrov hablaba del calor en África sin que apareciera el mapa del continente.

El espacio sonoro incluía estampidos de trueno que recorrían el II acto, sonido de cascabeles bajo el que transcurría el IV acto, la guitarra de Teleguin, el piano que empezaba a sonar cuando Helena lo cerraba de golpe, abrumada por la desgana de su marido de escuchar la música, el canturreo de casi todos los protagonistas. Canturreaba Helena; Ástrov silbaba o cantaba una copla chistosa; Marina acompañaba a Serebriakov enfermo a dormir con una melodía popular en calidad de canción de cuna; Vania le dedicaba a Helena el aria de Dalila de la ópera de Saint-Saëns, su tono declamatorio mismo asemejaba un recitativo.

Tras el estreno en Sevilla, la compañía inició una gira que arrancó «tantísimos aplausos por toda España» (María Güell, *ABC*, 16/05/2002). El montaje fue uno de los mayores éxitos de la temporada y acabó colgando el cartel de completo en casi todas las ciudades por las que pasaba. El Poliorama barcelonés acogió el espectáculo a partir del 16 de mayo por un plazo previsto de un mes, que hubo que prorrogar dos semanas más, hasta el 30 de junio.

La crítica acompañó esta puesta en escena con un vasto reconocimiento de sus méritos, entre estos, la selección misma de la obra. La redacción de *La Razón* veía el prestigio de Chéjov y la gran actualidad de su obra cumbre como un acierto clave del montaje (16/05/2002). Muchos comentaristas, además, destacaban en la puesta de escena lo que Clayton denominaba *el clima* al hablar del montaje anterior.



Nuria Gallardo, Berta Riaza. En el segundo plano, Francisco Casares y Mélida Molina.  
Archivo del INAEM, 09/01/2003. Fotógrafo: Daniel Alonso.

La única reseña que difiere en su valoración es la crítica de Àlex Gutiérrez en *El Triangle*. El periodista considera la obra original un texto difícil y concluye:

Sigui com sigui, la versió dirigida per Narros, amb un text refós per Andrés Trapiello, aporta més dificultats que no pas encerts a l'hora de transmetre tot allò de volgudament feixuc (que no avorrit) del teatre txekhovià. Els personatges són tractats d'una manera massa artificiosa i, si bé és cert que l'escriptor els va deshumanitzar un punt, no els va arribar a convertir en personatges perillosament propers als folletins (*El Triangle*, 10/06/2002).

Gutiérrez ve mecanizados a los personajes y envarado el ambiente; sin embargo, admite que el montaje se salva gracias al excelente texto de base y la aportación de algunos actores, y, de todos modos, recomienda ver el espectáculo para recuperar el gusto de la literatura del siglo pasado. A esta opinión poco favorable se opone el resto de las reseñas consultadas. Así, Liz Perales comenta en *El Cultural* (09/01/2003) sobre el esperado



estreno en Madrid que Narros ha recreado el mundo de Chéjov: «el texto [...] se adapta como anillo al dedo a la sensibilidad y la poética escénica de un director como Narros», logrando «reproducir esa atmósfera detenida que sugieren las obras de Chejov». Jacinto Antón habla del ambiente mágico de la función en Barcelona y cita las palabras del actor Reixach: «Lo especial de Chéjov es la emoción que produce, indefinible, delicada, profunda» (*El País*, 22/05/2002). El autor Andreu Sotorra escribe en el blog de teatro de su página web sobre el encanto del ambiente idílico, plácido, de la obra y reconoce que «*L'oncle Vània*, vist al Teatre Poliorama, no cau en una atmosfera angoixant i sòrdida sinó neta i transparent»<sup>162</sup>, cosa que considera imprescindible con un autor como Chéjov que no admite bromas y sofisticaciones: «I allò que passa a l'*Oncle Vània* només pot ser dit i exposat tal com ho diu l'autor. El discurs és tan simple i travat a la vegada que manté una línia sense fronteres d'èpoques ni de cultures» (*ibid.*). Desde este punto de vista, Sotorra ve acertada la versión de Andrés Trapiello.



Fermí Reixach, Mérida Molina, Fidel Almansa. Archivo del INAEM, 09/01/2003.

Fotógrafo: Daniel Alonso.

<sup>162</sup> <https://www.andreusotorra.com/teatre/clipdeteatre/poliorama1.html>



La adecuación del texto es otro factor que emerge en varias reseñas del montaje de Narros. Aunque Trapiello había cortado ciertos fragmentos en el texto, «eliminando repeticiones y respetando su alto nivel poético pero sin caer en el amaneramiento» (Narros citado por Liz Perales, *El Cultural*, 09/01/2003), muchos críticos ven la fidelidad de la versión al original como una de las razones del efecto que conseguía el montaje. Pedro Villora llama la versión limpia, accesible y clara, aligerada de retóricas solemnes; para Eduardo Haro Tecglen, el trabajo literario de Trapiello había sido elegante, «ajustado en sus expresiones e inteligente en sus cortes» (Amestoy D'Ors, 2016: 336). Núria Cuadrado señala también «una clara apuesta por ese espíritu de fidelidad» (*El Mundo (Catalunya)*, 16/05/2002), refiriéndose a la fidelidad al texto sin añadidos ni retoques de los personajes.

El traductor mismo explica en el prólogo que su intención había sido conservar la claridad de las palabras, ya que «La modernidad de Chéjov era y es de Chéjov, y es tan moderna aún, en sus apolillados trajes de época y en su ruralismo burgués, que no le hacen falta muchos añadidos ni subrayados» (Chéjov, 2001: 10).

Esta postura fue compartida por el director y el escenógrafo del montaje que recalcan en diferentes ocasiones la modernidad de Chéjov sin que necesitara cambiar de época para darle actualidad: «No, las vestiduras rancias le dan sabor al montaje; es el mensaje el que permanece eterno e inalterable» (Narros en la entrevista con Julio Bravo, *ABC*, 09/01/2003). En el prólogo de la versión publicada, el traductor Trapiello se preguntaba en qué residía la modernidad de Chéjov y de su *Tío Vania* y suponía que «quizá en esos desarreglos insalvables entre la realidad y el deseo; quizá en las sombrías perspectivas ecológicas y de civilización que se le dibujaban al hombre de 1900 y que en el 2002 han venido a confirmarse, sin que hayan dejado todavía de ser una amenaza para el hombre del 2100» (Trapiello en Chéjov, 2001: 9-10). El director subrayaba en la presentación anterior al estreno en Barcelona que «Chéjov es un clásico que todavía está vigente» (citado por Núria Cuadrado, *El Mundo (Catalunya)*, 16/05/2002). Esta es otra de las claves que destacaban los críticos en el montaje. Àlex Gutiérrez llama a Chéjov un visionario que supo prever y describir en los argumentos de sus obras los mismos problemas a los que se iban a enfrentar las personas cien años más tarde, el mismo fracaso personal y social. Según Narros, esta clarividencia radicaba en hablar del ser humano, «que no cambia nunca, y que siempre tropieza en la misma piedra» (entrevista con Julio

Bravo, *ABC*, 09/01/2003). La versión procuraba evidenciar que los espectadores del nuevo milenio tenían las mismas dudas sobre la utilidad del tiempo transcurrido y compartían con los personajes rusos la insatisfacción general ante la vida, ante el sistema económico y político que tiene presas a las personas, las destruye a ellas y la naturaleza. Gonzalo Pérez de Olaguer ve esta insatisfacción condensada sobre todo en el protagonista Vania, un personaje que vive en función de los demás y siente como si la vida le hubiera estafado. Sin embargo, el reseñador está de acuerdo con Trapiello al concluir que «Todos los personajes (...) llevan una vida que les hace profundamente infelices, muy alejada de aquella otra para la que acaso creyeron estar destinados cuando eran jóvenes» (Gonzalo Pérez de Olaguer, *El Periódico*, 16/05/2002). María Güell destaca otra idea en la rueda de prensa: la imagen de una sociedad que aprieta a los individuos hasta hacerles perder el valor de salir de la cotidianidad. Este terror de la cotidianidad es, según la reseñadora, lo que hace al público sentirse más identificado con la historia. Marta Porter consiente: «És molt interessant representar un Txèkhov avui perquè actualment hi ha moltes persones que es fan aquestes mateixes preguntes» (*Avui*, 21/05/2002).

A pesar de varios retoques en la versión de Andrés Trapiello, el montaje de Narros manifestaba una clara tendencia a mantener una máxima fidelidad a la visión de Chéjov, entendida sobre todo a través del prisma del método stanislavskiano. «Дядя Ваня» de Chéjov, un nombre ya prestigioso y esperado en los teatros catalanes, posiblemente encontró en esta puesta en escena su primera representación clásica en Cataluña, con la mayor integridad del texto y la mayor escurpulosidad a la hora de reproducir los atributos de la época del autor.

## CAPÍTULO 3.2. CIEN AÑOS DESPUÉS DE LA MUERTE DE CHÉJOV:

### DOS *VÀNIES* EN EL TEATRE LLIURE EN 2004/2005

#### 3.2.1. *Uncle Vànïa*, de Joan Ollé (2004)

Una nueva etapa importante en la recepción de la obra se inició en el centenario del fallecimiento de Chéjov. Àlex Rigola, entonces director del Teatre Lliure, y Domènec Reixach, el del Teatre Nacional de Catalunya, anunciaron la programación de una serie de eventos por parte de los dos grandes teatros públicos catalanes para conmemorar el centenario de la muerte del escritor ruso. Además de proyecciones de montajes históricos, exposiciones, coloquios y conferencias, se trataba de dos puestas en escena: *Uncle Vànïa* con dirección de Joan Ollé, que se estrenó en la Sala Fabià Puigserver del Teatre Lliure de Montjuïc (del 4 de noviembre al 12 de diciembre de 2004) y *Les tres germanes* dirigida por Ariel García Valdés en el TNC a principios del 2005, con el nuevo texto de Narcís Comadira<sup>163</sup>. Como informaba la redacción de *La Vanguardia*, «Para acercarse directamente a algunas de estas producciones que han marcado, al decir de los expertos, el teatro de nuestro tiempo, el TNC ofrecerá los sábados, desde el 29 de enero y hasta el 26 de febrero, proyecciones íntegras de las puestas en escena realizadas por Giorgio Strehler (1977), Peter Brook (1981) y Georges Lavaudant (2004) de *L'hort dels cirerers* y las de Peter Stein (1984) y Eimuntas Nekrosius (1995) de *Les tres germanes*» (06/11/2004). Además de dichas puestas en escena, el Institut Francès de Barcelona organizó la proyección de la película *Vanya on 42th Street*, de Louis Malle (1994), posiblemente una de las versiones que mayor impacto tuvo en las interpretaciones posteriores en Cataluña. De hecho, la reseñadora de *El País* consideraba que esta versión había condicionado la fama de la obra más que ningún espectáculo: «La pieza es una de las cuatro grandes obras dramáticas del autor (...), pero es principalmente conocida por

---

<sup>163</sup> En una entrevista con Pau Sanchis, Comadira explica el porqué de este término: «No em vaig atrevir a posar “traducció” perquè jo no sé rus. Per això hi diu “text”. De tota manera és una traducció. Jo no sé rus, com dic, però he treballat amb diverses versions, franceses, italianes, angleses, una de castellana i, finalment, he consultat la versió de Joan Oliver, que la va adaptar a partir d’una traducció francesa. Una vegada he tingut la traducció enllestida l’he revisada amb Selma Ancira, traductora del rus, que m’ha fet veure on hi havia problemes de traducció. De fet, no he canviat gaire coses després d’aquesta revisió. Hi havia problemes de context cultural o cites que potser jo no hauria vist, però, en general, basant-me en les versions existents havia arribat a establir “un text” bastant acceptable» (Sanchis, 2005: 246).

la versión cinematográfica dirigida por Louis Malle, *Vania en la calle 42*» (Belén Ginart, *El País*, 29/10/2004).

Hablando de las implicaciones tanto escénicas como históricas que existen en la relación entre la literatura y sus lectores, Hans-Robert Jauss comenta:

La implicación histórica se hace visible en el hecho de que la comprensión de los primeros lectores prosigue y puede enriquecerse de generación en generación en una serie de recepciones, lo cual supone también una decisión acerca de la importancia histórica de una obra y hace visible su categoría histórica (2000 [1979]: 159).

La relación de distintas lecturas de la obra de Chéjov y su impacto en la recepción de la misma se hacen evidentes en esta programación del centenario. El dramaturgo, director, fundador de la compañía Dagoll-Dagom Joan Ollé se sentía más inclinado por «Вишнёвый сад» [*El jardí dels cirerers. El jardí de los cerezos*]. Sin embargo, opinó que, por un lado, la obra ya contaba con varias puestas en escena de referencia de grandes directores europeos como Strehler y Brook, que la habían definido escénicamente; por otro lado, no había pasado suficiente tiempo desde el montaje de despedida de Lluís Pasqual en el Lliure de Gràcia. Así pues, la elección de «Дядя Ваня» se debía a la intención de evitar la posible recepción prejuiciada que podrían provocar los recientes montajes. Como mencionaba Ollé (*El Mundo*, 29/10/2004; *Avui*, 29/10/2004), «Дядя Ваня» no había tenido todavía una escenificación de semejante envergadura en el teatro de las últimas generaciones, aunque, según el director español, Louis Malle sí había conseguido crear un análogo en el cine. Ollé se proponía proveer la puesta en escena del naturalismo chejoviano, «repescado» en la película de Maille, pero sin caer en su trampa: «El naturalismo puede ser una trampa y Chejov no puede ser leído únicamente en esa clave; hay fragmentos, por ejemplo, tremendamente cercanos a Beckett» (*La Vanguardia*, 19/10/2004), opinaba el director, refiriéndose sobre todo al concepto del tiempo detenido, tan crucial en la obra del dramaturgo ruso y el autor de *En attendant Godot*. La producción del Teatre Lliure optó, por lo tanto, por un enfoque que Ollé definía como «una macedonia de diferentes teatros». La escenografía de Jon Berrondo intentaba dejar una impresión de un decorado inacabado en medio de un ensayo, que podría ser inspirado por la película de Maille, pero también remarcaba la suspensión del tiempo. El ambiente era adecuado:

poco más que una sucesión de sillas, bancos, mesas con un samovar y, como en el montaje de Narros, paja, aunque en este caso, acumulada en un gigantesco montón iluminado.



Fotógrafo: Josep Ros Ribas. Vestuario de Miriam Compte

Una importante novedad de la propuesta consistía en incluir las acotaciones a cada una de las escenas leídas por una voz en *off*, lo cual daba un peso singular a la voz del autor y suponía una exitosa invitación al ejercicio imaginativo de los espectadores.

Los actores Enric Arredondo (un «correctísimo» profesor, según M. José Ragué, *El Cultural*, 18/11/2004), Mònica López (Ielena), Maria Molins (Sonia), Xicu Masó (Vania), Andreu Benito (Àstrov), Josep Maria Domènech (Teleguin), Àngels Poch (Marina) y Georgina Cardona (Màrya Vassílievna) compartían escenario con el músico Toti Soler que a la vez hacía del Trabajador en la obra e interpretaba en directo «una partitura que pretende ser parte del paisaje de ese verano que retrató Chéjov» (Núria Cuadrado, *El Mundo (Catalunya)*, 29/10/2004). Los críticos eran unánimes al reconocer la guitarra melancólica de Soler como una de las contribuciones inolvidables de este montaje. El programa de mano llamaba a la intérprete de la señora Voinítskaia Georgina Cardona, además, asesora con «ànima eslava» cuyas intervenciones en el escenario sonaban en ruso. Los atributos rusos se complementaban con un samovar enorme y la canción popular «Tónkaia Ribina» («Тонкая рябина» [«Serbal fino»]).

Para Marcos Ordóñez (*El País*, 04/12/2004), la disposición escénica central con el público a tres bandas no era convincente:

El teatro de Chéjov pide proximidad, de acuerdo, pero Ollé hace que los actores envíen una y otra vez el texto hacia el público, como si se tratara de monólogos interiores o narraciones épicas, casi brechtianas: resulta muy artificioso, rompe la claustrofobia esencial de la pieza y, sobre todo, el tono, ese continuo diálogo de sordos que buscan con avidez la mirada del otro.

El reseñador criticaba, además, la abundancia de los clichés en esta puesta en escena: demasiada apatía, demasiada languidez de los personajes, mientras, en la opinión de Ordóñez: «Lo tedioso en Chéjov es el entorno, nunca sus habitantes». También se lamenta de los clichés de caracterización, por ejemplo, una Sonia convertida en una adolescente histerizada por la pasión secreta; una Ielena encerrada a lo largo de los dos primeros actos en una estatua de porcelana enigmática; un Serebriakov «condenado a ejercer *continuadamente* de malo de la función»; Teleguin y el aya Marina «dibujados como figuritas de pesebre». La opinión difiere sobre la segunda parte del espectáculo que mostraba a un cuarteto protagonista soberbio, a pesar de que los personajes secundarios siguieran careciendo de peso. No obstante, el crítico acaba concluyendo que la función en el Lliure arrebatava y convencía pese a todas las distorsiones.

A esta valoración en parte escéptica se oponía Gabriel Almazan en su reseña «L'oncle Txèkhov»:

L'excel·lència de la literatura naturalista del rus, que fa de cadascun dels seus contes un observatori privilegiat sobre un món i una època, ha trobat en Ollé la sensibilitat i la gràcia necessàries per donar el to just a les tristesses i passions dels personatges (*El Triangle*, 15/11/2004).

Según el crítico, Ollé había acertado al plantear una sucesión ágil de diferentes estados de ánimo, desde la euforia hasta la desesperación. Otra reseña que reconoce el triunfo del montaje de Ollé la firma Joan-Anton Benach, deduciendo que el espectáculo había sido lo más importante e interesante de la temporada (*La Vanguardia*, 08/11/2004). Benach observa el montaje del Lliure en el marco de la moderna tradición chejoviana «de indudable peso» que había ido formándose desde los tiempos de la Agrupació Dramàtica de Barcelona y evoca el mérito de Joan Ollé en haber planteado «el desafío de quebrantar las sacrosantas, férreas reglas del naturalismo», logrando unas transgresiones livianas y joviales que escandalizarían al Teatro de Arte. El crítico concluía: «allí donde existan personajes de carne y hueso las convenciones teatrales más rigurosas pueden vulnerarse sin que sufran las emociones y conmociones del drama».

Josep Maria Fonalleras recuerda también la tradición del teatro chejoviano en Cataluña, en particular, relaciona el doblete del año de las conmemoraciones en homenaje al centenario de la muerte de Chéjov con el año 1979 cuando coincidieron dos montajes memorables: *Les tres germanes* de Lluís Pasqual en el Lliure y *La gavina* de Herman Bonnín. «¡Aleluya! Chejov vuelve a estar con nosotros, el Chejov alegre y cruel de Vitez», exclama el reseñador (*La Vanguardia*, 05/11/2004). Fonalleras ve en la presencia de la alegría y crueldad hermanadas la clave de la obra sobre las escenas de la vida en el campo que no son comedia ni tragedia. Por otro lado, la imagen en el cartel del montaje del Lliure, la espalda y el cogote de un hombre con abrigo, con un cielo brumoso en el horizonte, le sugiere más bien la idea de un personaje «con un pasado en negro y un futuro sin sol».



Cabe admitir que el montaje de Ollé, por un lado, debatía el cliché de aburrimiento con el que se asociaba la obra de Chéjov: «La vida és un 99 per cent avorrida i anodina, mentre que el que busca Txèkhov en les seves obres és la concentració, la densitat» (*Avui*, 29/10/2004). Por otro lado, tanto el programa de mano como la rueda de prensa anterior al estreno insistía en otro cliché: las patologías de los personajes, sus enigmas carentes de explicación psicológica. Julie Sermon, encargada también del asesoramiento dramático, opinaba en el programa de mano:

Dius “Txèkhov” i d’immediat desfila tota la imatgeria naturalista: la subtilitat dels sentiments, la justesa dels ambients, escenes de vida, escenes de família, escenes del camp, ah! els turments, ah! la nostàlgia, ah!, també, les embranzides apassionades, els atacs de bogeria.

Varios periódicos compartían el resumen de Joan Ollé: «Chéjov es un patio de manicomio lírico en el que cada cual pasea su enfermedad del alma» (*El País*, 29/10/2004; *La Vanguardia*, 19/10/2004). En estas enfermedades del alma que siempre siguen teniendo los humanos veía el director del montaje la razón de la actualidad de la obra.

En cuanto al texto usado, es digna de mención la variedad de las formas que aparece en la prensa. El programa de mano presenta como traductores a Feliu Formosa y Nina Abrova (*sic*). La errata se refleja en la reseña de *La Vanguardia* (19/10/2004), mientras las revistas como *El País* (29/10/2004), *Avui* (29/10/2004), *El Triangle* (15/11/2004) y *El Cultural* (18/11/2004) no mencionan más que a Feliu Formosa. Según hemos comentado



respecto a T. 7 en la Segunda parte, Nina Avrova no había trabajado en una nueva versión de *L'oncle Vania* con Feliu Formosa. Es probable que, como en el caso del montaje por la compañía La Perla 29 en 2007, se tratara de un texto basado en la traducción de 1979 (de Formosa) y la de 1999 (de Avrova con Casas), o que el nombre de Formosa se incluyera porque la traducción de Avrova con Casas había incorporado fragmentos de aquel. De todos modos, el texto recibió altas distinciones en la prensa. Gabriel Almazan (*El Triangle*) lo llama «melodía dels mots escollits pel poeta Feliu Formosa, traductor de l'obra al català», en palabras de M. José Ragué (*El Cultural*), «es un texto excelentemente traducido por Feliu Formosa». Joan-Anton Benach (*La Vanguardia*, 08/11/2004) sí menciona a ambos traductores, Feliu Formosa y Nina Avrova, valorando su labor como «una traducción estupenda», opinión con la que esta vez coincide plenamente Marcos Ordóñez (*El País*, 04/12/2004).

Analizando los artículos anteriores al estreno, es fácil notar que las meras descripciones del argumento, bastante frecuentes en la prensa en relación con los dos montajes anteriores, habían significativamente cedido el paso al planteamiento de la perspectiva del montaje. Si bien faltaban muchas comparaciones de *Oncle Vania* con otros referentes, el montaje sí se presentaba a través del prisma de las escenificaciones famosas de otras obras chejovianas. En cuanto al autor, como mencionaba Santiago Fondevila al anunciar que Chéjov iba a ser el nexo que uniera las programaciones del TNC y del Teatre Lliure durante la temporada 2004/2005, este se consideraba «sin lugar a dudas uno de los autores teatrales más importantes de la historia del teatro» (*La Vanguardia*, 08/07/2004).

### **3.2.2. *Happy hour*, de Pau Miró (2005)**

En el marco de las actividades dedicadas al centenario del fallecimiento del autor, todavía a principios del año se había programado una creación de Pau Miró en el ciclo Assaig Obert sobre la figura y obra de Chéjov. El ciclo era organizado por el Teatre Lliure para ceder el escenario a creadores jóvenes, promocionando sus proyectos dramáticos y permitiéndoles presentar al público un montaje aún en proceso. Lo que nació como un ensayo abierto, sin embargo, se estrenó en enero del 2005 como otra versión, esta vez con una visión contemporánea extremadamente libre, de «Дядя Ваня», bajo el título *Happy hour*. En la misma época Helena Munné preparaba un montaje de *Les tres germanes* en

el Sant Andreu Teatre, en este caso usando la traducción firmada por Avrova y Casas, una versión que protagonizaban ellas, mientras que a los personajes masculinos sólo se les oían las voces. El montaje *Happy hour* que ofreció tres funciones en la sala Fabià Puigserver del Teatre Lliure para seguir la temporada en el Teatro Borràs «avalado por la buena acogida que tuvo entonces» (*El País (Catalunya)*, 18/01/2005) se alejaba aún más del original ruso.

El joven actor, dramaturgo y director Pau Miró se encargaba tanto de la dirección como de la dramaturgia de la obra, escrita íntegramente por él. El resultado, según Teresa Sesé, fue un «Chejov a golpe de entusiasmo» (*La Vanguardia*, 14/01/2005). Con canciones, bailes y un *atrezzo* que combinaba una piscina hinchable de plástico, cremas bronceadoras, vodka y cocaína, la adaptación estaba pensada «desde el respeto y la admiración», pero sin dejar apenas ni una frase textual del original, con el fin de acercar la obra a la generación joven, de entre 25 y 35 años. El vestuario era también contemporáneo, adecuado a una casa de campo veraniega. La escenificación fue considerada «una reescritura contemporánea de ‘Tío Vania’» (Belén Ginart, *El País (Catalunya)*, 18/01/2005), «un chute de adrenalina; una lectura poco ortodoxa y sin complejos» (Elena Hevia, *El Periódico*, 18/01/2005).

El reparto incluía a ocho personajes de la obra original, interpretados por el mismo Miró (Ástrov), Xavi Serrano (Vània), Alma Alonso (Marina), Isaac Alcayde (Serebriakov), Belèn Fabra (Ielena), Óscar Muñoz (Teleguin), Anna Alarcón y Helena Font<sup>164</sup>. En lugar de confrontarlos a las propias frustraciones descritas en «Дядя Ваня», la adaptación los situaba, por un lado, en la Rusia actual, con las peores manifestaciones consumistas del capitalismo en primer plano, por otro lado, en un estadio previo a los acontecimientos descritos en el original, devolviéndoles «la inocencia, la felicidad y el amor que la vida y Chejov les habían arrebatado» (Miró, *ibid.*). El dramaturgo decía que su versión abordaba los mismos conflictos —universales— que «Дядя Ваня», pero vistos desde otro punto, con la expresividad moderna, diálogos cortos en vez de monólogos y el lenguaje de la calle: «La ociosidad que se apunta en la obra de Chejov se convierte en una fiesta continua» (*El País (Catalunya)*, 18/01/2005). La compositora y violinista inglesa Kirsten

---

<sup>164</sup> En algunas reseñas aparecen también los nombres de Andreu Raich y Aleix Albareda que probablemente participaron en ciertas funciones.

Tinkler compuso la banda sonora del espectáculo, combinando las reminiscencias de la ópera rusa, la guitarra eléctrica en las escenas de fiesta y un cuarteto de cuerdas para la despedida.

El montaje fue un éxito en el Lliure. El reseñador Guillem Clua evidencia que la migración de espectáculos de una sala a otra habla efectivamente de un gran éxito y así fue el caso de *Happy hour*, que ocupó el Borràs «con la energía de quien toma la Bastilla» (*El Periódico*, 21/01/2005). El primer traductor de la obra al catalán, Feliu Formosa, consideró la versión «muy inteligente, dinámica y muy original» (*La Vanguardia*, 14/01/2005). Por otro lado, no faltaron defensores de la integridad del texto chejoviano. Otro crítico de *La Vanguardia*, Joan-Anton Benach, vio escéptico que la cartelera apuntara la obra de Chéjov como la fuente original de la pieza, ya que, según él, en *Happy hour* «prevalece la promesa de una juerga escénica más o menos desmadrada» y el montaje que podría llamarse una fácil parodia, banal e inofensiva, «no va más allá de una broma entre compinches» (21/01/2005). A pesar de resaltar la interpretación de ciertos actores, sobre todo las actrices «espléndidas», el crítico no acabó de hallar en el montaje la piedra fundamental del realismo dramático, el *como* de las situaciones: «Mal asunto si uno ignora los trazos esenciales de *L'oncle Vànïa*. Pero si los conoce, el asunto tal vez sea peor» (*ibid.*).

No obstante, junto a la decepción provocada por las expectativas de una lectura clásica de la obra, aparece una serie de reseñas a favor de la propuesta de Miró. Así, Gonzalo Pérez de Olaguer admite que un conocedor de Chéjov, una vez superadas las licencias y manipulaciones que ha hecho el joven director con la obra, vería en el espectáculo un interés innegable. «En la suma de escenas descontroladas en que se estructura la obra aparecen, y se agradecen, momentos de belleza literaria, diálogos reposados que se oyen y disfrutan». Molesto sobre todo por la representación expresamente acelerada, el reseñador de *El Periódico* concluye que *Happy hour* no fue un espectáculo logrado, ya que no quedaba clara la intención del autor, pero sí una propuesta original exitosa (20/01/2005). Jaume Ventura, en cambio, la llama «una versió accelerada de l'obra de Txékhov (...) una versió dinàmica i fresca» (*Avui*, 14/01/2005). Guillem Clua considera el ritmo vertiginoso del espectáculo un enfoque justo para expresar cómo reaccionarían

ante las mismas calamidades los personajes de hoy en día, «unos personajes llenos de vida que no se atreven a verbalizar su propia infelicidad» (*El Periódico*, 21/01/2005).

David Brunant (*El Mundo*, 28/01/2005) enfatiza el tema de la felicidad superficial en un mundo de prisas, opinando que la escenificación consigue hacer parar a sus espectadores un segundo y pensar si su rumbo de vida cumple con sus verdaderas aspiraciones. Con este punto de vista está de acuerdo Gabriel Almazan, en cuya opinión la ridiculez y la fragilidad de una felicidad efímera se reflejan ya en el irónico título *Happy hour*. El reseñador ve en el montaje de Pau Miró «una greu reflexió poètica sobre l'ordre inevitable i dolorós de les coses, xocant contrast amb les escenes més esbojarrades i moment catàrtic realment coherent amb l'esperit de Txèkhov» y concluye: «Ens trobem molt lluny de la nostàlgia, del patetisme de la recent versió de Joan Ollé» (*El Triangle*, «Just abans de la ressaca», 14/02/2005).

Cuando se trata de nuevas lecturas de obras dramáticas, siempre se plantea la cuestión de su coherencia con el original; en el marco de una comparación intercultural y diacrónica, resulta especialmente interesante evaluar hasta qué punto se conserva la estructura de la obra original y qué aspectos han considerado oportuno reducir, cambiar o incluso añadir los dramaturgos modernos para facilitar su comprensión por parte del público actual. Investigadores como Linda Hutcheon cuestionan la pertinencia misma del concepto de *fidelidad* (*fidelity*, Hutcheon, 2013 [2006]: 8-9), insistiendo en la independencia de múltiples interpretaciones posibles.

La propuesta de Pau Miró creada en torno a «Дядя Ваня» puede considerarse tal vez el primer diálogo libre con Chéjov en Cataluña. Los personajes chejovianos recobraron una nueva vida y se convirtieron en los protagonistas de un nuevo drama en catalán, como más tarde pasaría en las creaciones de Pep Tosar o Àlex Rigola. Una de las contribuciones del montaje fue la mirada intercultural: por primera vez un espectáculo en Cataluña proyectaba la obra de Chéjov sobre la actualidad rusa. Otra contribución indudable fue la ruptura con la interpretación unilateral de los personajes de Chéjov, casi siempre concebidos hasta entonces como seres tristes. Al contrario, *Happy hour* enseñaba a gente normal, con unos momentos alegres y unos momentos de desesperación. Esta mirada se reflejó más tarde en las creaciones de Daniel Veronese.

## CAPÍTULO 3.3. CHÉJOV EN EL TEMPORADA ALTA

### 3.3.1. Proyecto Chéjov de Daniel Veronese (*Espía a una mujer que se mata*, 2007)

El centenario de la muerte de Chéjov desencadenó más espectáculos en torno a su obra en Cataluña. El festival Temporada Alta de Girona hospedó dos montajes de gran éxito en 2006: una *Siráj* («Чайка») húngara sin escenografía, sin vestuario y con un final distinto, bajo la dirección del joven Árpád Schilling, y *Un hombre que se ahoga*, la afamada versión de «Три сестры» del argentino Daniel Veronese, sin escenografía y sin vestuario tradicionales también. Esta volvió a Cataluña en 2007 para dieciséis funciones en el Teatre Lliure. El mismo año Veronese presentó en Girona su nueva creación, *Espía a una mujer que se mata*, subtitulada «A partir de *Tío Vania* de Anton Chéjov». Esta fórmula, como hemos observado en la Segunda parte, justificaba un acercamiento más libre a la fuente.

Veronese, licenciado con el título de Técnico Químico, se dedicaba a la carpintería, una profesión «heredada» de su padre y su abuelo, antes de entrar en el mundo del teatro a través del mimo y los espectáculos de títeres. En 1989 cofundó El Periférico de Objetos, una de las compañías más reconocidas en la Argentina de su época, al mismo tiempo que empezó a tomar clases de dramaturgia. Su profesor Mauricio Kartun iba a describir más tarde el estilo de su alumno de este modo: «Veronese es hijo de la Gambaro y por lo tanto nieto de Pinter» (Paredes, 2022). Influenciado en cierto grado por el teatro de Griselda Gambaro, así como de Eduardo Pavlovsky, Veronese continuó su carrera como autor y director de teatro. Entre sus creaciones aparece una serie de reescrituras basadas en las obras de otros autores, incluyendo a Chéjov, los montajes de las cuales consiguieron un éxito internacional. En el Capítulo 2.2 (apartado 2.2.2) hemos trazado el panorama terminológico que define las diferencias entre distintas formas de reescrituras. Al considerar la preferencia por las adaptaciones o recreaciones libres desde el punto de vista pragmático, se ha apuntado que esta no sólo resuelve a menudo el problema de la posible infracción de los derechos de autor, sino también justifica un enfoque más libre hacia la fuente (Aaltonen, 2000: 106). Por otro lado, la frecuencia cada vez mayor de las adaptaciones libres radica en el desarrollo dinámico de la interacción cultural, donde la

cultura se convierte en un espacio donde se intercambian los significados. El texto de la obra fuente, llamado un «generador de nuevos significados» («генератор новых смыслов») por Lotman (Лотман, 1996: 21) se enriquece con nuevas capas de contexto con cada traducción, cada adaptación y puesta en escena. A este enriquecimiento contribuye el cambio de la recepción de la obra misma y de sus protagonistas en la memoria creativa de la cultura.

Hoy en día *Hamlet* no sólo es un texto de Shakespeare, sino también la memoria sobre todas las interpretaciones de esta obra y, más aún, la memoria sobre los acontecimientos históricos más allá del texto cuyas asociaciones puede evocar el texto de Shakespeare. Podemos olvidar lo que conocía Shakespeare y su público, pero no podemos olvidar lo que hemos conocido después de ellos. Y esto otorga nuevos significados al texto<sup>165</sup> (*ibid.*, 22).

Jauss sigue esta idea, subrayando que la vida cotidiana también influye en la recepción colectiva del texto literario: « L'œuvre littéraire nouvelle est reçue et jugée non seulement en contraste avec un arrière-plan d'autres formes artistiques, mais aussi par rapport à l'arrière-plan de l'expérience de la vie quotidienne » (1978: 76). Es decir, las obras no pueden ser consideradas como unidades incomunicadas, y la interacción constante con el receptor (lector, público), con otras obras y con el contexto histórico y cultural marca el desarrollo de sus nuevas interpretaciones y su recepción. Hablando sobre las nuevas producciones de «Вишнёвый сад», E. Polótskaia observa: «... no me animo a juzgar el trabajo de actores, menos aún, el de directores en *El jardín de los cerezos*, lo único que intento es relacionar lo visto en el escenario con lo que ya conozco de la propia obra y, gracias al teatro, encuentro a veces significados potenciales subyacentes en la misma»<sup>166</sup> (Polótskaia, 1993: 87).

---

<sup>165</sup> «Ныне «Гамлет» — это не только текст Шекспира, но и память обо всех интерпретациях этого произведения и, более того, память о тех вне текста находящихся исторических событиях, с которыми текст Шекспира может вызывать ассоциации. Мы можем забыть то, что знал Шекспир и его зрители, но мы не можем забыть то, что мы узнали после них. А это придает тексту новые смыслы.»

<sup>166</sup> «...я не берусь оценивать актерские и тем более режиссерские работы над *Вишневым садом*, я только пытаюсь некогда увиденное на сцене соотнести с тем, что уже известно из самой пьесы, и благодаря театру нахожу иногда потенциальные смыслы, в ней заложенные.»

El Proyecto de Chéjov de Veronese revela estos nuevos significados desde el punto de vista contemporáneo. Una de las evidencias de su éxito es la recepción que tuvieron los espectáculos en unos contextos culturales tan diferentes como Argentina, Corea o Rusia misma; el protagonista de Vania, Osmar Núñez, explicaba:

Vània pot ser molt argentí. Els russos que han vist l'obra diuen que mai no s'havien imaginat que els argentins s'assemblessin tant a ells. Per a nosaltres és la millor crítica, perquè no hem intentat per res del món semblar russos. Txékhov, en el fons, és universal (*Avui*, 01/10/2008).

La trilogía de Chéjov repetía la escenografía minimalista de una obra anterior de Veronese, *Mujeres soñaron caballos* (1999), que se presentó también en el Teatre Lliure en 2008. En un espacio diminuto con una mesa, tres sillas y una botella, sin ningún otro elemento que les impidiera llegar a la expresión mínima, se ubicaron los personajes de «Три сестры» interpretados por los actores de *Un hombre que se ahoga* (2004), que tuvieron que encarnar al sexo opuesto. En el mismo circuito de salas de teatro independiente, el Camarín de las Musas, se estrenó *Espía a una mujer que se mata* (2006). La trilogía concluía con *Los hijos se han dormido*, una recreación de «Чайка», en 2011. Examinando las claves poéticas del teatro de Veronese, Luna Paredes remarca que en todas estas escenificaciones el adaptador: «sustituye la pausa y el subtexto por las interrupciones constantes. Introduce textos de otros autores que se mezclan con los clásicos. Y aporta un humor muy pocas veces explorado en estas obras» (2022). Según la investigadora, Veronese pretendía que el espectador no fuera un receptor pasivo de historias, sino que se implicara en ellas, y la risa le servía para este fin. El director mismo confesaba que prefería quitar las repeticiones que alejan del drama e incorporar elementos contemporáneos, pero siempre con respeto y buscando lo significativo (*Página 12*, 19/07/2011).

*Un hombre que se ahoga*, el primer Chéjov de Veronese que se representó en Girona todavía en 2006, había cosechado una gran admiración. «El nuevo texto evoca para el lector (oyente) el horizonte de expectativas que le es familiar a partir de textos anteriores», dice Jauss (2000 [1970]: 164). El montaje de Veronese sobre las tres hermanas representadas por tres actores había maravillado al público del Temporada Alta, y su nueva creación volvió a gozar de aplausos unánimes.

El título, *Espía a una mujer que se mata*, venía del verso cuyas primeras palabras constituían el título del montaje anterior, *Un hombre que se ahoga*, así logrando una impresión de concordancia entre las dos puestas en escena. Veronese explicaba en el programa de mano que la frase lo acompañaba durante muchos años, haciendo pensar en el colmo del pesimismo sumado al colmo del optimismo exagerado:

[La frase] ilustra a un hombre que siempre está detrás de sus sueños, escapando de la muerte, mira a alguien que es fruto de su deseo y que también está muriendo, es un encadenamiento de frustraciones y deseos. (...) Eso tienen los personajes de Chéjov, una esperanza de la que hablan tanto justamente porque no se cumple» (véase también el apartado 2.2.4.1).

El texto impreso no llevaba subtítulo, pero este se reproducía en las palabras de Serebriakov: «En este drama campesino todos se aburren, pierden la juventud, y sólo yo disfruto de la vida»<sup>167</sup>.

El reparto de Veronese no incluye a todos los personajes de «Дядя Ваня», sino sólo a siete, pero estos dejan de distinguirse entre principales y secundarios. En 2007 los encarnaban Osmar Núñez (Vania), María Figueras (Sonia), Marcelo Subiotto (Ástrov), Fernando Llosa (Serebriakov), Silvina Sabater (Teleguin), Marta Lubos (María) y Mara Bestelli (Elena). Algunas funciones del Trabajador y de Marina se otorgan a Teleguin que aquí es un personaje femenino. Veronese aplica hábilmente el modelo del palimpsesto literario, reflejando varias capas semánticas de la fuente. En 1991 otra autora argentina, Griselda Gambaro, ya había incluido unos episodios de «Дядя Ваня» en su drama *Penas sin importancia* mediante la misma técnica metateatral. En la escenificación de Veronese, a través de múltiples capas del palimpsesto se pueden distinguir fragmentos de «Леший» [*El bruixot dels boscos (El duende)*] (Sonia que se ríe si se le enseña un dedo y se enoja cuando su tío cuenta el contenido de su diario), de «Чайка» (las charlas en torno al teatro), así como las obras de Nikolái Ostrovski y Jean Genet.

La puesta en escena reduce el argumento de «Дядя Ваня» a un acto con mucha tensión. Llama enseguida la atención la carencia de patetismo en la obra; incluso al intercambiar

---

<sup>167</sup> Para el análisis se ha usado la grabación del INAEM de la función en la Sala Cuarta Pared de Madrid a 31/10/2007, con el mismo elenco que presentó la obra en Barcelona y en Girona.



réplicas cargadas de emociones los actores mantienen el tono natural, no declaman. Serebriakov aquí es como sería Tréplev si llegara a ser mayor; critica a «los grandes talentos, sacerdotes del arte» y habla sobre la necesidad de representar la vida no como es o como va a ser, sino como se presenta en los sueños. Veronese cierra así el círculo generacional: todo lo nuevo se hace viejo y se opone a las formas venideras con una recurrencia inevitable.

El adaptador reorganiza el texto, redistribuye las réplicas entre distintos personajes. Así, no es Vania quien habla de la obsesión de su madre por la emancipación femenina, sino María misma responde a la pregunta retórica «¿Qué más se puede pedir?» de Teleguin con «La emancipación femenina», provocando risas en el público. El soliloquio de Vania que fantasea estar casado con Elena y despertarse juntos una noche de tormenta se convierte en un diálogo con la misma. Los personajes hablan simultáneamente sobre diversos temas mencionados en la obra, así dejando la impresión de una auténtica charla espontánea. Otra estrategia interesante es la repetición de las mismas palabras por parte de distintos personajes, a veces, con fines irónicos, otras veces, como una herramienta para subrayar los pasajes particularmente importantes. Cuando Ástrov cita un fragmento de *Les bonnes* [*Las criadas*], de Genet, Teleguin reproduce sus gestos, y cuando habla Vania, Ástrov repite sus palabras moviendo los labios en silencio. Ástrov y Vania recitan, continuando el uno al otro, la oración clave de la novela «Как закалялась сталь» [*Así se templó el acero*] de Ostrovski, que empieza con las palabras «Lo más valioso que un hombre posee»:

VANIA. ¿Qué dice Ostrovski?

MARÍA. ¿A ver, qué dice?

VANIA. No sé. ¿Qué dice?

ELENA. ¿A ver, Vania, qué dice?

VANIA. ¿Qué dice? Dice que... Sólo por el camino de la verdad... No me acuerdo.

ÁSTROV. Dice: “Lo más valioso que un hombre posee es el arte filodramático. (VANIA *simula recordar las palabras*) Debe aprovecharlo de manera que los años vividos no le pesen, que la vergüenza de un pasado miserable

y mezquino no le queme y que muriendo, aún habiendo fallado, pueda decir...”.  
¿Qué?

VANIA. “Consagré toda mi vida y todas mis fuerzas...”.

ÁSTROV. ¡Muy bien!

VANIA. Seguí vos.

ÁSTROV. “Consagré toda mi vida y todas mis fuerzas a lo más hermoso del mundo: a la lucha por la liberación de la belleza”.

Los apartados subrayados se pronuncian por los dos actores al unísono. Este juego de réplicas no sólo garantiza que el público inevitablemente fije la atención en la cita, sino también ilustra la interacción de los personajes. La incomunicación («ese continuo diálogo de sordos que buscan con avidez la mirada del otro», diría Marcos Ordóñez) es una de las características más señaladas en la dramaturgia de Chéjov. «Дядя Ваня», sin embargo, es un buen ejemplo de una comunicación armoniosa entre los personajes principales hasta la llegada del profesor, que cambia la rutina de la casa —la finca, según un comentario del profesor en el III acto, tiene veintiséis habitaciones, pero el escritorio de Ástrov está en la habitación de Vania; Sonia sabe de memoria los argumentos de Ástrov sobre la protección de los bosques, etc.—, y Veronese consigue retratar perfectamente esta comunicación. Cuando Sonia interroga a Ástrov sobre la chica enamorada de él, Vania y Teleguín están presentes y la ayudan con sus preguntas. Ástrov, a su vez, se une a Vania para recitar el texto de Genet que simboliza el peligro que supone Elena para ambos («“Ella va a corrompernos con su dulzura”»).

Veronese recurre al efecto de pausas, tan utilizado por el propio Chéjov, para enmarcar una idea importante. Algunas acotaciones importantes, por otro lado, se incorporan en los diálogos. Si en el montaje de Ollé las acotaciones se leían en voz alta, Veronese transforma el comentario de Chéjov «Hay un mapa de África en la pared, por lo visto, innecesario» («На стене карта Африки, видимо, никому здесь не нужная», 105) en una conversación:

SONIA. Doctor, le traje este mapa, para la exposición...

ÁSTROV. No, gracias, no necesito mapas. No los voy a usar.

SONIA. ¿Este no era el momento de los mapas? Perdón, me equivoqué.

Además del efecto cómico, este intercambio de frases consigue dirigir la atención del público al mapa en el que Ástrov muestra África más tarde.

A pesar de una gran cantidad de adiciones al texto fuente, estas casi siempre se basan en las características descritas en el original. Sonia no deja de parecer el personaje de «Дядя Ваня»; el vestuario subraya su asiduidad y gracia (guantes y botas de goma, una flor en el pelo, una armónica y una mopa en la mano), el nuevo texto destaca aún más su ternura. María en la adaptación admira aún más al profesor y al sermón final de este «Hay que trabajar, señores, hay que trabajar» contesta con la exclamación «¡Qué interesante!». Se ironiza más sobre el profesor en la escena de la despedida: a diferencia de Serebriakov del original que aceptaba las excusas de Vania y, por su parte, pedía perdón, el de Veronese murmura, apenas audible: «Yo también siento, quizá, que debería pedirte perdón». Elena es elegante, atractiva y desdichada —es el personaje que más tiempo pasa en la única puerta de la escenografía, anhelando libertad—, pero también despistada hasta rayar en lo ridículo.



Marcelo Subiotto, Mara Bestelli. Fotógrafo: Daniel Alonso

En la escena de los mapas con Ástrov su falta de atención se subraya mediante las preguntas del médico que intenta involucrarla en la conversación y no recibe ninguna respuesta. Como Teleguin en la adaptación de Veronese es una mujer, resulta que Elena

no sólo ha olvidado su nombre, sino también la confunde con un personaje masculino. Su falta de atención, por lo tanto, culmina en una exageración grotesca.

Cuando los personajes que habían cambiado la rutina de la finca se marchan, la comunicación interrumpida entre el resto se reanuda: inmediatamente después del comentario sobre África, Ástrov continúa la escena de Genet, implicando también a Vania en su juego, animándolo a seguir adelante. La escena se enriquece con detalles conmovedores: Teleguin pone las rosas inútiles de Vania en un jarrón; Sonia acaricia el mapa con la mano tras la marcha de Ástrov. No hay «cielo en diamantes», pero Sonia es inquebrantable creyendo en los sueños. Vania, que hasta ese momento había intentado vivir de ilusiones, ahora le reclama, cabizbajo: «La verdad está acá, no en los sueños». Para consolarlo, Sonia no tiene más remedio que prometerle que su hora de descanso llegará, y cae su cabeza golpeando la mesa.



María Figueras, Osmar Núñez. Fotógrafo: Daniel Alonso

La adaptación de Veronese de este modo presenta un drama de relaciones, esperanzas y frustraciones fuera de las limitaciones del cronotopo.

«Emoción», «emocionante» son las voces que más se puede ver entre las reseñas de este montaje en Cataluña. M.-J. Ragué-Arias firma una nota bajo el título «Emoción

chejoviana» en *El Mundo (Catalunya)*, considerando la versión que Veronese hace de Chéjov «una lectura contemporánea que no altera su sentido», y continúa: «El público parecía hundir la sala con aplausos. No era para menos» (30/10/2007).

Marta Pallaès repite el epíteto en *Diari de Girona*: «Quan Txèjov va ser argentí, emocionant i contemporani» (28/10/2007), y cree que el argentino Veronese y su elenco consiguen mantener vibrando la palpitación en la obra de Chéjov y una tensión creciente poco habitual en la tradición de actuaciones patrias: «Deu ser cosa de la proverbial teatralitat argentina». Incluso los cambios tan radicales como la interpretación de Teleguin por una actriz parecen unas soluciones logradas: «Un element d'innovació ben aconseguit per part de Veronese, ja que la força maternal i còmica que hi dóna l'actriu Silvina Sabater aconsegueix emocionar». La reseñadora continúa reconociendo el mérito de actuación de Osmar Núñez como Vania y de María Figueras como su sobrina, aclamada allí donde se los había podido ver en el escenario. «L'emoció ratlla en l'animalitat, en allò que queda amagat entre línies racionals. Obres i actors com aquest reconcilien l'espectador, si és que mai hi havia hagut dissentiment, amb el poder dels textos ja clàssics», concluye la nota.

Algunos periódicos publicaron entrevistas con Veronese. Jordi Bordes lo llama «bèstia de teatre» que no para, con una gira abrumadora que recién llegaba de Corea a Barcelona, y le pregunta sobre su visión de la felicidad evocada en la obra de Chéjov. El autor argentino admite que los personajes de Chéjov están a la búsqueda de una felicidad que se hace eterna e infructuosa, mientras que la clave sería reconocer que «La felicitat no és fer el que un vol, sinó acceptar el que un fa, sense resignar-s'hi» (*El Punt*, 11/10/2008). En *El Periódico* le cuenta a Imma Fernández los motivos de la imperecedera actualidad de Chéjov, un visionario que hablaba hacía 130 años de la misma insatisfacción del ser humano, el desaprovechamiento de la vida. El director destaca la importancia de expresar esta afinidad temática con unos recursos estilísticos que no desviaran la atención del público: «Desitjo que el públic surti modificat; que es produeixi la catarsi amb uns personatges pròxims que poden servir de mirall» (01/10/2008).

Esta modernización se notaba en la falta de atributos estereotípicos: «no hay ni un samovar en esa pequeña habitación con dos puertas y un ventanuco donde transcurre toda la puesta en escena» (Santiago Fondevila, *La Vanguardia*, 30/10/2007). Comentando la

escenografía, el director explicaba que la decisión de reducir el escenario, eliminar todo elemento superfluo, sin cambios de escenario o luz, servía para fijarse en el trabajo de los actores. Santiago Fondevila agrega que la escenografía sin alardes y la luz fija eran complementadas únicamente por el talento, «Puro talento. En la construcción de la dramaturgia, en una dirección de actores destilada a lo largo de ocho meses. (...) Talento a raudales en *Espía a una mujer que se mata*, una versión de *Tío Vania* de Chejov que nos dejó boquiabiertos. Tocados» (*ibid.*).

Desde el punto de vista del acercamiento del texto al público se hace crucial la actuación de los intérpretes. Veronese ha subrayado en numerosos casos que para él lo importante en el teatro es el evento que se produce en el acto e involucra al público. Así lo plantea en una charla con Carlota Subirós (2008):

Això és bàsic: jo faig teatre en el moment, tota la resta són maneres de pensar l'obra, però no són l'obra. Per exemple, tothom té una idea preconcebuda de què és *L'Oncle Vània* o de què parla. Fins i tot els actors vénen sabent com és Vània. Doncs bé, jo tracto d'allunyar-los de tot això. Evidentment, no es pot treballar amb la ment en blanc, perquè els actors tenen el seu passat, les seves emocions, però sí que vull que no pensin en el seu personatge abans de transitar-lo, que el descobrim junts, allà.

Esta aproximación excluye el elemento del aburrimiento en el montaje, incluso en el caso del teatro de Chéjov, donde el aburrimiento protagoniza: «Jo opto perquè s'avorreixin els personatges de la seva vida pautada, però no el públic, no els actors» (Veronese, *El Punt*, 11/10/2008). La atención de Núria Cuadrado se fija también en la postura de no transmitirle al espectador ese aburrimiento existencial del que dota a sus personajes. «Si el ritmo del teatro se parece más al de nuestras propias vidas se nos hace más verdadero» (*El Mundo (Catalunya)*, 01/10/2008). La reseñadora opina que la obra sigue siendo *El tío Vania*, pero también es *Espía a una mujer que se mata*; no deja de ser Chéjov, pero al mismo tiempo es Daniel Veronese. El tema del desencanto, la felicidad gastada, la reflexión sobre el propio teatro y la exposición de todo el trasfondo que se oculta en una familia unen a los dos artistas de diferentes países y de diferentes épocas. «Chejov, como todos los clásicos, está fuera de su tiempo y hoy tiene la misma vigencia», concluye Veronese (citado en Carlos Sala, *La Razón*, 01/10/2008). El protagonista de Vania, Osmar

Núñez, consiente, admitiendo que todas las familias tienen algún Tío Vania: «Txèkhov és molt generós: no hi ha ningú que hagi parlat amb tanta intel·ligència, amb tanta sensibilitat, amb tant d'encert, del comportament humà. I tot d'una manera tan simple. I en aquesta posada en escena, Veronese (...) va a l'essència» (*Avui*, 01/10/2008).

El montaje de Veronese, igualmente bien acogido por el público y la crítica, permaneció en la cartelera del Teatre Lliure hasta el 26 de octubre del 2008, como parte de la política del teatro de apostar por ser «la finestra per on els espectadors catalans poden conèixer de primera mà quin és el millor teatre que es fa a fora» (Andreu Gomila, *Avui*, 06/09/2008).

### 3.3.2. *L'Oncle Vània*, de Oriol Broggi (2007)

Mientras la compañía argentina continuaba su gira por Cataluña, en noviembre de 2007 el festival Temporada Alta acogió otra versión de *L'oncle Vània*, esta vez producida por la compañía catalana La Perla 29. Su director artístico, el actor y director de escena Oriol Broggi, se había licenciado en Dramaturgia y Dirección Escénica por el Instituto del Teatro de Barcelona (1997) y todavía durante sus estudios había montado con otros compañeros el grupo de teatro ExCIC, con el que había escenificado las tres farsas de Chéjov. En 2002 fundó con Carlota Subirós La Perla 29, una plataforma de creación y gestión de espectáculos. Con esta compañía Broggi llegó a dirigir varias decenas de montajes, entre ellos, adaptaciones de novelas, como *La mort d'Ivan Ilitx*, de Tolstói (2005). Desde 2005, la compañía encontró espacio en la nave gótica de la Biblioteca de Catalunya. El director explicaba:

...andábamos buscando un espacio y no teníamos un duro. Dolors Lamarca —directora de la Biblioteca de Catalunya— nos dijo que disponía de un espacio libre en la nave del edificio dedicada a exposiciones, y que además hacer teatro en la biblioteca era algo que casaba con su interés de abrir la biblioteca a nuevas actividades relacionadas con el libro (citado en Molner, *La Vanguardia*, 30/05/2007).

*L'Oncle Vània* se estrenó el 9 de noviembre en el Teatro de Salt y agotó las entradas, por lo cual la dirección del festival tuvo que ampliar el montaje con otra función. Después de

visitar Girona el montaje se trasladó a la Biblioteca de Catalunya para seguir la temporada desde el 19 de noviembre hasta los principios del 2008.

En las escasas reseñas que encontramos en la prensa parece inevitable el paralelismo con la reciente versión de Veronese, que el director catalán había visto y admirado. El suplemento cultural del periódico *ABC* (Madrid, 29/09/2007) anunciaba el espectáculo de la siguiente manera: «Hay otro *Tío Vania*, además del libérrimo de Veronese. Oriol Broggi, uno de los directores emergentes del teatro catalán, vuelve a indagar en los sentimientos profundos del antihéroe que tan bien dibujó Anton Chéjov». En *Empordà* sugerían que la propuesta de Broggi permitía hacer una reflexión con la versión libre de Veronese (08/11/2007). La nota de la agencia Europa Press recordaba que el teatro porteño había presentado en el Temporada Alta su versión libre de la misma obra clásica 14 días antes y agregaba: «El director del festival, Salvador Sunyer, explicó que es una “buena oportunidad” para los espectadores que vieron el primer espectáculo ver dos visiones distintas en tan poco tiempo del mismo texto» (07/11/2007). Broggi reconocía que su idea original era poner en escena la obra en 2004, pero había aparcado su decisión puesto que en aquel momento la había dirigido Joan Ollé, y comentaba que «en su versión “hay cosas” de los otros espectáculos que ha visto de ‘Oncle Vànìa’ durante los últimos años» (*ibid.*).

Sin embargo, el director no perdió el interés por la obra, considerándola «una de les millors obres de la literatura dramàtica, grossa i àmplia», aunque también «un text complex i difícil» (*Empordà*, 08/11/2007). El programa de mano expresaba la admiración ante la capacidad de Chéjov de hablar con simplicidad del heroísmo de las cosas cotidianas, de crear conversaciones largas para llegar a la esencia de la pregunta «¿Quiénes somos?»: «Em meravella que un tal Txèkhov sabés escriure aquestes coses, tan ben dites. Des de la Perla 29 tenim moltes ganes d’acostar-nos a tots vosaltres a través d’aquest magnífic text».

Los papeles fueron encarnados por Ramon Vila (Vànìa), Rosa Gàimiz (Ielena), Màrcia Cisteró (Sònia), Jordi Figueras (Àstrov), Enric Serra (Teleguin), Jesusa Andany (Màrya), Joana Palau (Marina), Fernando Sarraís (Serebriakov). El espectáculo contaba con la música de Marc Serra. El texto catalán del espectáculo, que ha sido analizado en la Segunda parte como T. 7, fue publicado en 2007 por la Editorial de la Generalitat de



Catalunya en un libro de cincuenta y cinco páginas, bajo el título *Oncle Vània. Escenes de la vida rural en quatre actes*, y presentado como una traducción de Feliu Formosa con la colaboración de Nina Avrova.



Fotografía del archivo de La Perla 29.

Joan-Anton Benach llama al director muy trabajador, quien «ha levantado el texto de Anton Chejov con una simplicidad y economía de medios francamente notable» (*La Vanguardia*, 21/11/07), y procede a detallar que la visión del director catalán «se halla en las antípodas de los escenarios naturalistas rusos y de los que se niegan a obviar todos los signos del viejo poderío rural del que gozaban los protagonistas de la historia» (aludiendo el montaje de Joan Ollé con «el pajar más enorme de todos los pajaros que en el teatro han sido»). Broggi no situaba en el escenario más que un tilo, un aparador, una pequeña fuente y una mesa larga con un samovar encima. El crítico valora de manera positiva la música que envolvía cálidamente el espacio escénico, así como la escenificación de la obra «de pequeñas proporciones, primeros planos y resonancias íntimas». Al mismo tiempo reconoce que la mínima distancia entre los intérpretes y los espectadores había sido una idea arriesgada, y el trabajo tal vez acelerado no había permitido conseguir el resultado deseado con algunos de los actores, con la excepción de «el Vania magnífico que interpreta Ramón Vila».

En el ensayo *La malaltia de Rússia*, Francesc Foguet i Boreu confirma las claves de la reseña anterior. Alaba la selección sonora y musical, «en què cal destacar la versió original del *lied* titulat *El tell*, de Schubert, llicència del director» (2008: 373), la

interpretación de una sola actriz, en este caso, Màrcia Cisteró, «que aconseguix brodar una esplèndida Sònia». Sin embargo, aún admitiendo que el montaje de Broggi remarca bastante bien la ironía agridulce y el humor grotesco de la obra, lamenta que no se hubiera llevado a cabo un trabajo suficientemente fino «en els matisos dels personatges principals que tendeixen, en general, a exterioritzar massa els conflictes interns i, en conseqüència, a perdre els matisos dels drames íntims que els afligeixen» (*ibid.*, 372). Foguet i Boreu coincide también en la percepción de la distancia escénica, opinando que la disposición espacial con el público a tres lados, aunque permite más agilidad de entradas y salidas, evaporaba el ambiente asfixiante que los personajes chejovianos edifican con las palabras. El crítico subraya, sin embargo, el clima especial de la Biblioteca de Catalunya para un clásico como *Oncle Vània* y opina que allí «el públic pot participar en una “vetllada selecta”, de caire neonoucentista, i gaudir d’un espectacle d’art, ben fet, sense estridències ni riscs, *comme il faut*».



Ramon Vila, Rosa Gàimiz, Màrcia Cisteró. Fotografia: Bito Cels

El mismo Broggi se muestra más autocrítico con este montaje, aunque dice amarlo profundamente. En el libro *El record de la bellesa* (2022) que recoge sus charlas con el periodista Andreu Gomila sobre el teatro, el arte y su manera de trabajar, el director llama su montaje tan sólo una aproximación a Chéjov y recuerda:

Vaig fer un *Oncle Vània*, però no va acabar de funcionar. L’espectacle no va ser rodó. Potser va ser perquè s’ajusta tant a mi, Txékhov. A la Biblioteca fem espectacles molt txekhovians. En canvi, quan t’hi acostes, quan vas a l’essència, t’hi estavelles. M’agrada molt més que Ibsen, el trobo molt més proper. Se’m fa

més fàcil traslladar el seu món en altres obres que muntar les seves directament (88).

Con «espectacles txekhovians» el director se refereix al estil de la companyia La Perla 29, su interès per el sufriment de los personajes<sup>168</sup>, así como su cercanía al modelo de ensayo donde nacen las ideas, en contraposición a un teatro con los textos memorizados de antemano que corre el peligro de no crear una partitura orgánica. En una conferencia titulada «L'assaig és la pel·lícula» el profesor de comunicació audiovisual de la Universitat Pompeu Fabra Jordi Balló comparaba esa estética con la de una película sobre teatro, como *Vanya on 42nd Street*, que dejaba la sensación de presenciar un ensayo, algo que estaba pasando en el preciso momento. En el montaje de su *Vania* Broggi no niega la influencia de otras escenificaciones anteriores:

Volíem aprendre el màxim de coses del món de l'autor i del seu teatre, dels seus ritmes, silencis, dels seus personatges, tan immensos i extraordinaris. Es per això que vam agafar idees d'aquí i d'allà. Idees robades, coses copiades. Referents que la gent ha treballat abans que nosaltres. Aleshores, vaig dir que no estava fent cap nova proposta, sinó una simple lectura més (60).

La versión de Oriol Broggi fue la última mirada dirigida a «Дядя Ваня» en la primera década del siglo XXI. Quizás debido a la resonancia todavía vigente de dichos referentes anteriores, esta obra de Chéjov no volvió a representarse en Cataluña hasta la invitación del Teatro Maly de San Petersburgo al Temporada Alta de 2011. Broggi comenta que había pensado en llevar otro Chéjov al escenario, no sólo por la actualidad de los temas del dramaturgo ruso, sino también porque sus obras permiten una gran libertad de cambios: «Permet moltes adaptacions i podries fer-lo sense vestuari, sense res. Perquè l'important no és l'acció en ella mateixa, sinó el que diuen els personatges» (88). Sin embargo, la idea nunca llegó a cumplirse o bien por la insuficiencia de un presupuesto bastante elevado, necesario para encontrar a los actores precisos, o bien por una dificultad general.

---

<sup>168</sup> De hecho, Broggi narra que expresar el sufrimiento sin hacer sufrir al espectador fue una de las dificultades del montaje de Chéjov: «Una vegada, Jean-Guy Lecat, l'escenògraf col·laborador de Peter Brook, va venir a veure una prèvia del meu Oncle Vània. I em va dir: Has confós l'avorriment dels personatges amb l'avorriment de l'espectador. (...) Em va dir que s'havia avorrit una miqueta. Una crítica molt ben dita» (2022: 34).

Según el análisis llevado a cabo en la Segunda parte, esta puesta en escena fusionaba las traducciones de Feliu Formosa y de Nina Avrova con Joan Casas, buscando soluciones óptimas para modernizar el texto. El personaje del Trabajador fue eliminado, así como gran parte de las acotaciones originales, teniendo en mente los cambios que pudieran producirse en las motivaciones y expectativas de los espectadores contemporáneos.

En *El record de la bellesa*, hablando de su curiosidad y respeto desde los años universitarios por ADB y Feliu Formosa, Broggi comenta: «Crec seriosament que fem teatre formant part d'una cadena» (75). *L'Oncle Vànïa* de La Perla 29 forma parte de esa cadena que, por un lado, refleja otras aproximaciones recientes a esta obra, por otro lado, reivindica la modernidad de Chéjov, alejándose de sus interpretaciones ortodoxas.

### 3.3.3. «Дядя Ваня» [*Diadia Vania*], de Lev Dodin (2011)

Los primeros años de la nueva década se acompañaron de una fuerte crisis económica por todo el estado, y Eduard Molner escribía en 2010: «En tiempos de crisis, la inversión se dirige a valores seguros. El oro, por ejemplo. Anton Chejov, por ejemplo» («Clásicos contra la crisis», *La Vanguardia*, 22/09/2010).

En paralelo con los dramas magistrales, los títulos menos conocidos también accedían a los teatros en Cataluña. Uno de los grandes éxitos de la temporada 2009/2010 fue *Molts records per a Ivanov*, un «formidable Ivanov de Pep Tosar» (Benach, *La Vanguardia*, 02/06/2009) con algunos fragmentos de «Чайка», que le trajo al Círcol Maldà el Premio de la Crítica de Barcelona a la Mejor Dirección (2009) y el Premio de la Crítica *Serra d'Or* al Mejor Espectáculo (2010). Durante la temporada destacaron, además, la producción de *Platónov* de Gerardo Vera con el Centro Dramático Nacional, que se representó en el TNC; *La gavina* en la versión modernizada de Martin Crimp, llevada a los escenarios del Festival Grec en Reus y del Villarroel por David Selvas; y *L'hort dels cirerers* de Julio Manrique en el Romea, esta vez partiendo de la adaptación del estadounidense David Mamet.

2011 fue otro año activo. Mientras Carlota Subirós presentaba una nueva versión de *Les tres germanes* en el Lliure de Montjuïc con la nueva traducción de Miquel Cabal Guarro, y Veronese volvía al Festival Temporada Alta con su elenco argentino para presentar *Los*

*hijos se han dormido*, su «Чайка» particular, David Selvas, esta vez en su función de actor, se juntó con Anna Lizaran para leer en el Lliure las cartas intercambiadas entre Chéjov y su amada Olga Knipper. El espectáculo *Cartes*, una creación de Pau Carrió afín a *Je prends ta main dans la mienne* de Peter Brook que el público de Barcelona había podido ver en el Romea en 2003, presentaba al Chéjov más íntimo, como decían las notas en la prensa, acompañando la lectura con la música del pianista Rafel Plana y los vídeos de Marc Permanyer.

En otoño el Festival Temporada Alta sumó una nueva producción a su historial de *Vanias*; fue la primera visita de un teatro ruso a Cataluña para presentar esta obra de Chéjov. El Teatro Maly de San Petersburgo bajo la dirección de Lev Dodin ya había tenido una gira en Barcelona a finales de los noventa, con dos producciones, *Gaudeamus* y *Txevorgur*, en el Mercat de les Flors. El nuevo montaje se llevó a cabo en el marco de las actividades promovidas por el Plan Cultural España-Rusia 2011.

Dodin ya era conocido como un gran referente de la escena rusa y «la figura más destacada del teatro ruso de los últimos treinta años» (Liz Perales, *El Cultural*, 25/11/2011). Laurence Senelick habla de la importancia de un director teatral en la época de Chéjov: «Chekhov's career as a dramatist coincides with the rise of the director as prime mover in the modern theatre; and the integrality of his last plays derives in part from his awareness of what a director's theatre was capable of», y remata: «the actors had to become an ensemble led by a virtuoso conductor» (1997: 13). La figura de Dodin era perfecta para seguir la tradición de otros directores cuya batuta virtuosa había creado montajes chejovianos de referencia. Su Teatro de Drama Maly había empezado una gira por Estados Unidos y Europa Occidental a finales de los ochenta, consiguiendo la fama de una compañía mítica gracias a su estilo singular que se traducía en un trabajo meticuloso en las puestas en escena. Los actores, que llegaban a ser parte de la familia del Teatro Maly, se tenían que formar en la escuela de Dodin. El método de trabajo del director consiste en largos períodos de ensayos, en los que los actores ensayan todos los papeles de la obra para tener un entendimiento más profundo de las relaciones, los temas planteados y la concepción general. Las puestas en escena que resultan de estos procesos minuciosos después se mantienen en la cartelera durante años enteros. En 2000 la compañía fue galardonada con el Premio Europa de Teatro concedido por el Consejo de Europa y la Unión de Teatros Europeos.

En cuanto a la relación con los textos, las producciones de Dodin en el siglo XXI se caracterizaban por una fidelidad incompleta a la fuente. Los textos podían ser recortados, el número de escenas y de personajes, reducido. En cambio, las obras se enriquecían a veces con nuevos episodios fruto de la imaginación del director. Dodin decía en las entrevistas que admitía correcciones si estas se referían a las características tecnológicas de la época. Sin embargo, «Дядя Ваня» que se estrenó el 29 de abril de 2003 en San Petersburgo es una muestra de una exactitud casi impecable respecto al original, un montaje que renovaba la tradición del acercamiento canónico, manteniéndola viva. La escenografía de David Borovski tampoco se alejaba mucho de las indicaciones del autor, con una mesa donde servían el té, pajares colgados encima del escenario y la guitarra de Teleguin que acompañaba con una melodía emotiva la aparición de los personajes<sup>169</sup>. Sólo el columpio era sustituido por una mecedora en la que se relajaba Ástrov, y el mapa, por un globo terráqueo. Sin apenas retocar el texto, el reparto o las acotaciones originales, la compañía rusa recreaba el ambiente del siglo pasado, haciendo hincapié en la poética del texto y la actuación realista, sin toques caricaturescos, incluso en los personajes secundarios. Durante el espectáculo, que superaba las dos horas y media, los intérpretes Serguéi Kríshev (Vania), Ksenia Rappoport (Yelena), Piotr Semak (Ástrov), Ígor Ivanov (Serebriakov), Yelena Kalínina (Sonia), Tatiana Shestakova (Maria Vasílevna), Aleksandr Zaviálov (Teleguin), Vera Bíkova (Marina) y Aleksandr Koshkariov (Trabajador) reproducían los diálogos chejovianos intactos con naturalidad, con una convicción que los hacía creíbles ante el público, sin que el texto pareciera arcaico en ningún momento. El espectáculo no dejaba sentir una distancia histórica; a pesar del vestuario clásico, el público podía fácilmente reconocer las situaciones de su propia vida en los diálogos que se desenvolvían en el escenario. No obstante, el director optó por un ritmo sosegado más típico de las funciones del siglo pasado. En *Els orígens del drama contemporani* Xavier Fàbregas define: «A Txèkhov hi ha una falta absoluta entre el temps de l'acció i el *tempo* dels personatges, és a dir, el sentiment que els seus agonistes tenen d'accedir al temps físic dels esdeveniments en els quals intervenen» (1995: 37). Dodin construyó el espectáculo en torno al *tempo* de los personajes, recreando una atmósfera de tristeza no desprovista de humor, sin caer en el aburrimiento. Esa atmósfera permanecía

---

<sup>169</sup> Para el análisis posterior hemos usado la grabación de una puesta en escena en el Teatro de Europa de San Petersburgo en 2009.

a lo largo del espectáculo, desde el motivo de la vida sin alegría que irrumpe en la primera conversación de Ástrov y Marina nada más empezar la obra hasta la aceptación final de la imposibilidad de una nueva vida por parte de Vania<sup>170</sup>. Desde este punto de vista se cumple «no la unidad de acción, sino la unidad del estado anímico»<sup>171</sup>, típica de la obra de Chéjov (Skaftímov, en 2019, II: 28)

La actitud del director se reflejaba en la interacción de los protagonistas, en detalles no verbales introducidos en la obra: la conducta cariñosa de Sonia con su padrino Teleguin, el gesto maternal de la niñera con Vania, la relación más apasionada entre Yelena Andréievna y su marido, así como con Ástrov; cierta frivolidad del médico, que canta más de una canción en la escena de la borrachera y, nada más prometerle a Sonia que no volverá a beber, tiende automáticamente la mano a por otra copa. En el I acto se resalta la incomunicación entre Yelena y su hijastra, quien contesta a una réplica de aquella sin mirarla, dirigiéndose a otros personajes. Yelena, a su vez, se dibuja más noble de lo que se la suele representar. En esta escenificación ella es más atenta con su marido y realmente está preocupada por el ambiente tenso en casa; el efecto que provoca su encanto no depende de su voluntad. Vestida con elegancia, pero siempre de blanco —el color más imparcial— encarna ese personaje episódico, aburrido, que dice ser en el II acto. Sonia, al contrario, va vestida de azul celeste, color que hace pensar en su madre, «pura como el cielo azul», según el comentario de Vania.

Sonia se presenta estoica y su monólogo final, más que una expresión de su fe, suena a palabras de autoayuda, un intento de programar su comportamiento para olvidar las decepciones de la vida en el duro trabajo diario. Voinitski, que combina el temperamento refinado de un intelectual y el cansancio de un hombre desilusionado, es coherente con la visión que se propone en el original. El protagonista se da cuenta de la falsedad de su ídolo y de la pérdida de sus aspiraciones. En su crisis interior, no eleva la voz: no hay

---

<sup>170</sup> Eric Bentley considera esta constancia del humor y el dramatismo más allá de la culminación y el desenlace como otra de las innovaciones de Chéjov: «In the Greeks, in much French drama, and in Ibsen, recognition means the discovery of a secret which reveals that things are not what all these years they have seemed to be. In *Uncle Vanya*, recognition means that what all these years seemed to be so, though one hesitated to believe it, really is so and will remain so. This is Vanya's discovery and gradually (in the course of the ensuing last act) that of the others. Thus Chekhov created a kind of recognition which is all his own. In Ibsen the terrible thing is that the surface of everyday life is a smooth deception. In Chekhov the terrible thing is that the surface of everyday life is itself a kind of tragedy» (1949: 231).

<sup>171</sup> «Не единство действия, а единство настроения.»

gritos en la escena dramática del III acto, y cada lamento se hace más intenso en esa apariencia de una calma tempestuosa, mientras la escenografía coloca a cada uno de los actores en una silla apartada de los demás, destacando así a cada uno con su propio drama.



Ksenia Rappoport, Yelena Kalínina. Fotógrafo: Víctor Bakirev

Al iniciar y concluir cada acto, ciertos personajes siguen varios minutos en el escenario en silencio, representando lo que queda más allá del texto. En el final del II acto Yelena, esperando el permiso para tocar el piano, está muy emocionada y a punto de llorar. Según A. Skaftímov, la aparición del vigilante con sus perros en esta escena sirve para destacar el dramatismo de la situación en un contexto de cotidianidad: «Esta yuxtaposición de un detalle neutro, propio de una cotidianidad apacible, con la pena por la felicidad inalcanzable revela que la obra muestra la indiferencia eterna del movimiento cotidiano del mundo: entérate de que la vida sigue y pasa»<sup>172</sup> (2007 [1948]: 381). Dodin subraya ese dramatismo con el lenguaje gestual: Yelena imita tocar el piano, marcando los acordes en la mesa, después derriba en un arrebato los envases de los medicamentos y, acto seguido, los vuelve a ordenar. Teleguin busca la pistola y la esconde con un cuidado

---

<sup>172</sup> «Это наложение нейтральной, спокойно-бытовой детали рядом с печалью о недающемся счастье открывает перспективу неостанавливающегося мирного равнодушия бытового потока: жизнь, знай себе, идёт и проходит.»



infinito. Natalia Gavrílova (Наталья Гаврилова) resume la puesta en escena con el siguiente párrafo:

El espectáculo de Dodin sigue el texto original y la lógica narrativa de Chéjov, revela los temas de la obra y los subraya desde una mirada contemporánea, pero al mismo tiempo no pone en primer término los motivos actuales, sino que los entrelaza a la perfección con la obra de Chéjov. De este modo la producción de Dodin manifiesta tanto los problemas vigentes hoy en día como los intemporales, eternos. En consecuencia, el diálogo entre el director y el dramaturgo se extiende a través de los siglos y descubre la relevancia imperecedera de la problemática de *Tío Vania* y la capacidad de hablar sobre significados universales mediante la obra de Chéjov en la sociedad moderna<sup>173</sup>(2020: 155).

La producción de «Дядя Ваня» representada en ruso con sobretítulos en catalán fue un gran éxito. La escenografía sencilla y el sonido tranquilo de la guitarra creaban un ambiente melancólico y conmovedor. «Es Chejov en estado puro, el autor que crea esa atmósfera capaz de captar el paso del tiempo, el autor que Stanislavsky eligió para poder poner en práctica su teoría de la interpretación», escribe María José Ragué, y llama el espectáculo «incomparable» (*El Mundo*, 01/12/2011). Antía Castedo define «Дядя Ваня» como un clásico de la literatura rusa y subraya la capacidad del director de haber destacado las similitudes entre las personas, independientemente del país: «Sobreestimamos las diferencias entre las personas. Los seres humanos somos mucho más similares de lo que pensamos» (*El País*, 25/11/2011). El vocabulario empleado es similar en la noticia de Ferran Cosculluela (*El Periódico*, 25/11/2011): se informa que el festival Temporada Alta de Girona y Salt encara su recta final con un clásico, *L'oncle Vànïa*, de Chéjov, llevado al escenario por el director ruso Lev Dodin, un referente del arte dramático contemporáneo. Cosculluela resume, además, que la obra representa una

---

<sup>173</sup> «Спектакль Додина следует чеховскому оригинальному тексту и логике повествования, раскрывает темы пьесы и подчеркивает их современным взглядом, но не ставит при этом злободневные акценты во главу угла, а органично вплетает их в чеховскую пьесу. Тем самым постановка Додина выявляет как актуальные для сегодняшнего дня проблемы, так и вневременные, вечные. Следовательно, диалог режиссера и драматурга идет сквозь столетия и обнаруживает неубывающую актуальность проблематики “Дяди Вани” и способность в современном обществе с помощью пьесы Чехова говорить об общечеловеческих смыслах.»

reflexión sobre las oportunidades perdidas y la frustración de una vida que no se ha sabido aprovechar, así como una ácida crítica social sobre el paso del tiempo.

Narcís Presas postula que no hay nadie que haga mejor un Chéjov canónico que los propios rusos, sobre todo, tratándose de una de las compañías soviéticas de más renombre internacional que representa «la impecable escola russa de Lev Dodin» (*Ara*, 25/11/2011). El artículo habla de la dualidad que experimentan los protagonistas de la obra entre los fantasmas de la vida soñada y la vivida, recuerda que Dodin no había dirigido una obra en Cataluña desde finales de los noventa y cita las palabras del director del Festival Temporada Alta, Salvador Sunyer, quien felicitaba la posibilidad de dedicar un largo tiempo a los ensayos de la obra, a diferencia de la prisa a la que se someten las compañías catalanas. El director ruso, a su vez, recalca la importancia de una preparación lenta, sobre todo en el caso de piezas tan complejas como las de Chéjov.

Dani Chicano titula su reseña «Un deute pendent», refiriéndose a la llegada esperada de la eminente compañía a Girona, que responde a uno de los objetivos del festival: «fer de porta d'entrada al país dels millors creadors del món, descobrir-los al públic gironí i català» (*El Punt Avui*, 25/11/2011). El periodista explica que el público local se siente identificado con los personajes de *Oncle Vània*, una de las piezas clásicas de la historia del teatro, porque a todos les preocupa el tiempo que pasa y la elección entre la desesperación y el coraje interior de afrontar la vida tal como es. Chicano contempla el montaje en el contexto de otra puesta en escena: durante la misma semana en Girona se había podido ver la versión de *La gavina* de Daniel Veronese: «un muntatge esplendorós titulat *Los hijos se han dormido*». La reseña destaca que la posibilidad de ver las dos escenificaciones casi al mismo tiempo permitía ver dos maneras diametralmente opuestas de afrontar la obra de Chéjov: mientras Veronese creaba otra obra con los motivos de *La gavina*, «Dodin s'ajusta als canons per fer una posada en escena realista. Tots dos, però, tenen un punt en comú, i és l'excel·lència en el treball interpretatiu».

Liz Perales interroga en una entrevista a Dodin por qué el público no se cansa de ver las obras de Chéjov a pesar de conocer las historias que se cuentan y si es debido a la humanidad de sus personajes. Para el director ruso, «en realidad lo que sabemos o creemos saber no es la historia de la que trata la obra, sino una trama de acontecimientos exteriores que alcanzamos o no a comprender», y detalla: «Comprender es un nivel más

alto, depende de la profundidad de las preguntas que nos hacemos» (*El Cultural*, 25/11/2011). La constante curiosidad que provocan los dramas de Chéjov, por lo tanto, radica en las preguntas que plantea, pero también en el gran amor que muestra por las personas: «Por ello es el gran dramaturgo del siglo XX. Sus obras no solo revelan este amor del escritor por el ser humano, también el que une a sus personajes» (*ibid.*).

El poeta y ensayista Maksimilián Voloshin (Максимилиан Волошин) decía que el teatro no se hace realidad en el escenario, sino en el alma de cada espectador<sup>174</sup> (1988: 113). Sirkku Aaltonen, a su vez, recuerda que la percepción de cada espectador está condicionada también social y culturalmente: «Theatre texts, perhaps more than any other genre, are adjusted to their reception, and the adjustment is always socially and culturally conditioned» (2000: 53). La compañía de Dodin llegó a Cataluña en una época de interacción activa entre la cultura destinataria y remitente. El público ya contaba con referencias tanto de interpretaciones tradicionales como de recreaciones de las obras de Chéjov. «Different theatrical and dramatic conventions may promote or hinder the admission of texts from other cultures... Some cultures are seen to possess symbolic goods which can increase the cultural capital in one's own culture», menciona Aaltonen (*ibid.*, 58/59). El teatro ruso poseía ese valor simbólico a ojos de Occidente. Las expectativas de los espectadores de una compañía rusa, por lo tanto, relacionaban la visión de Chéjov con un enfoque clásico, debido a la larga tradición de directores conocidos y el arte de interpretación desarrollado en Rusia. Peter Brook, aunque critica la idea del teatro mortal (*Deadly Theatre*) que se empeña en defender una única manera de representación de los clásicos («unfortunately all the printed word can tell us is what was written on paper, not how it was once brought to life», Brook, 1996: 11), admite que esta constancia funciona en el caso del teatro ruso: «On the other hand, productions of Russian plays rehearsed in the Stanislavsky manner over years still reach a level of performance of which we can only dream» (*ibid.*, 19). Éric Lacascade comparte la opinión sobre el prestigio de la herencia de Stanislavski y su Teatro de Arte: « Les Grecs, c'est le théâtre et la politique; les Russes à cette époque c'est vraiment le laboratoire de mise en scène. Aujourd'hui, quand on dit, en fait, bon théâtre, on dit Théâtre d'Art, on continue à employer cette expression » (Bogopolskaya, 12/03/2014). Lev Dodin, cuyo profesor

---

<sup>174</sup> «Театр совершается не на сцене, а в душе каждого отдельного зрителя.»

Borís Zon (Борис Зон) había sido alumno de Stanislavski, cumplió las expectativas, aportando al público catalán su «Дядя Ваня» ruso, conmovedor y canónico.

## CAPÍTULO 3.4. CHÉJOV CONTEMPORÁNEO EN TIEMPOS DE CRISIS

### 3.4.1. *Vània* con el elenco más joven (Oriol Tarrasón, 2014)

El año 2013 llevó a la Sala Àtrium *Afterplay* de Brian Friel, llamado el irlandés chejoviano, un espectáculo de tres horas dirigido por Imma Colomer donde Sonia Serebriakova se encontraba con Andréi Prózorov de «Три сестры» en una cafetería de Moscú veinte años después del momento en el que se encontraba cada uno en su obra respectiva. En el teatro Bartrina de Reus y en la Villarroel de Barcelona se estrenó en catalán la obra *Sobre els danys del tabac i les ostres* en adaptación y puesta en escena de Francesc Cerro-Ferran, protagonizada por el actor y periodista Xavier Grasset.

Un año más tarde, en 2014, el director lituano Oskaras Koršunovas intentaba diagnosticar las enfermedades de su tiempo en el Temporada Alta con el espectáculo *La gavina*, «rigurosament contemporani» (Benach, *La Vanguardia*, 07/12/2014), mientras la directora brasileña Christiane Jatahy llevó al mismo festival *E se elas fossem para Moscú?*, una versión doble, teatral y cinematográfica, de «Три сестры».

En la misma temporada, tres años después del estreno de la versión rusa, dos compañías teatrales catalanas volvieron a fijar su atención en *L'oncle Vània*. La primera versión que pertenecía al Teatro del Sol de Sabadell se estrenó en noviembre del 2013 y permaneció en la cartelera hasta principio de 2014, atrayendo cada vez más público: «La qualitat va atraient espectadors», comenta Josep Ache en *Diari de Sabadell* (18/01/2014). El traductor Feliu Formosa, que fue a ver el espectáculo dirigido por Ramon Ribalta, declaró: «És del millor que he vist mai. Hi ha un respecte absolut pel text i uns personatges molt ben estructurats» (*ibid.*)<sup>175</sup>.

Sin embargo, la escenificación de Chéjov más comentada en esa temporada en Cataluña fue otra nueva versión de *Vània*, la de la compañía teatral joven liderada por Oriol Tarrasón, Les Antonietes. La producción se caracterizaba por una lectura atenta y

---

<sup>175</sup> Josep Carpena hacía de *Vània*; Joan Baptista Torrella, de Àstrov; Jèssica Martín, de Sònia; Josep Maria Roviralta, de Serebriakov. Después del montaje de Minguell en 2000, era la primera vez que la escenificación de *L'oncle Vània* en catalán se basaba en la primera traducción de Formosa. Debido al escaso material analítico, no se dedica un apartado completo a esta puesta en escena.

profunda de la obra y un conjunto de actores aclamados por su trabajo a pesar de su edad bastante más joven de lo que parecen tener los protagonistas de la obra.

La página web de la compañía dispone de un material documental singular: el diario de los ensayos, una suerte de diario de viaje que permite adentrarse en la preparación de la obra, seguir paso a paso el proceso creativo del montaje, las preguntas abordadas por el equipo. El director de la compañía y adaptador del texto, Oriol Tarrasón, habla de la importancia de releer la pieza chejoviana en una época de insatisfacción general, cuando la gente se siente tan perdida e insegura como los personajes de la obra: «aquest text és necessari perquè ens alerta del risc de caure en el cinisme, la introspecció, i el defici. Després de llegir Txèkhov un se sent més humà i més propietari de la seva pròpia existència» (<http://lesantoniets.blogspot.com/2013/10/vania.html>).

La clave del enfoque de la compañía parte del fragmento de una conversación con Chéjov que recuerda en sus memorias A. N. Serebrov (Tíjonov) (А. Н. Серебров (Тихонов)). Según este, Chéjov se justificaba ante los que lo reprochaban por no representar a héroes positivos, alegando que retraba a protagonistas aburridos precisamente para que los espectadores, viéndolos, se inventaran una vida mejor y diferente:

Duem una vida provinciana, les nostres ciutats empobreixen i el nostre poble està exhaust. Tots, mentre som joves, cantem com pardals sobre munts de fem; als quaranta anys ja som vells i comencem a pensar en la mort. Quina mena d'herois som? Només vull explicar a la gent, amb total honradesa: mireu com n'és d'avorrida i d'apagada la vostra vida. Que les persones ho entenguin, això és el que més importa; si així ho fan, segurament inventaran una vida diferent i millor<sup>176</sup>.

Esta frase define para Tarrasón la esencia de la obra, la conecta con su actualidad. El director describe el cuarto día de los ensayos como apasionante, confiesa que cada día lo

---

<sup>176</sup> Hemos usado la traducción que se presenta en el diario de los ensayos de Oriol Tarrasón. El original es: «Жизнь у нас провинциальная, города немощные, деревни бедные, народ поношенный... все мы в молодости восторженно чирикаем, как воробьи на дерьме, а к сорока годам — уже старики и начинаем думать о смерти... Какие мы герои! (...) Я хотел только честно сказать людям: «Посмотрите на себя, посмотрите, как вы все плохо и скучно живете!...» Самое главное, чтобы люди это поняли, а когда они это поймут, они непременно создадут себе другую, лучшую жизнь...» (Серебров, 1960: 655-656).

apasiona más la complejidad del texto, las múltiples lecturas que se abren con cada mirada, las múltiples respuestas que aparecen con cada pregunta: «si només en són sis és perquè no en som pas més a la taula». El quinto día analiza el concepto del aburrimiento y su papel en la obra de Chéjov. Tarrasón interpreta este aburrimiento como un estado en el que, a pesar de no estar satisfechos, no se sabe por dónde empezar y no se hace nada para cambiarlo, y ve el mensaje de *Vània* en una forma de animar para que se luche contra el aburrimiento, para convertirlo en un generador de acción. En este sentido el director catalán pone de relieve el último diálogo de *Vània* con su sobrina en el que este finalmente se ve capaz de pronunciar las palabras sobre su tristeza y recibir la respuesta sencilla de Sònia que lo anima a cambiar de actitud, vivir y responsabilizarse de un mundo mejor. Tarrasón disiente de los que opinan que los problemas de *Vània* no se refieren más que a unos rusos aburridos del siglo pasado: «Fet i fet és ben igual que les nostres vides», y detalla:

I això em du a pensar en la nostra societat. Mentre ens conformem assumint que el nostre problema és la crisi no ens en sortirem. La crisi de què? Econòmica, de valors, d'amor cap a l'altre? De què? Hauríem de continuar buscant la paraula justa per entendre en quin punt de la història de la humanitat ens trobem si no volem esperar a arribar al final de l'obra per avançar. Una mica massa tard, em temo.

El relieve de estos temas generó que la compañía adaptara una aproximación más emocional y menos psicológica a la puesta en escena. Al analizar las reseñas en los apartados anteriores, hemos podido observar que la idea del teatro de Chéjov muchas veces era inseparable de la idea sobre la interpretación según el método de Stanislavski, uno de los pilares de la formación actoral contemporánea. En otra fuente documentada que narra el trabajo en tres escenas de *La gaviota*, *Tío Vania* y *El oso* con unos alumnos de la Escuela Teatro de Barcelona, la tesis doctoral «Antropología del hecho teatral. Etnografía de un teatro dentro del teatro», Verónica Pallini dice haber elegido a este autor porque «me interesaba jugar el hiperrealismo en la actuación, es decir, la expresividad desde el realismo profundo, subyacente. Asimismo, Chejov me permitía crear dramaturgia a partir de los actores, sentía confianza, porque lo reconocía bien en la puesta con actores» (2011: 48). En cambio, Tarrasón proponía reducir la introspección que

supondría la técnica psicológica para extender la obra hacia el público: «L'espectador ha de tenir la sensació que un torrent d'imatges i paraules li cauen al damunt. Ha de sortir del teatre emocionalment xop; com si sortís d'una dutxa d'energia i emoció. Però sense perdre de vista que l'emoció ha de servir com a ressort per arribar al públic».

Tarrasón se encargó de la dramaturgia del montaje y recreó el texto consultando las traducciones catalanas de Formosa y de Avrova con Casas, así como una versión en francés. El intérprete del papel de Vània, Pep Ambròs, que nos proporcionó este detalle y la entrevista que se adjunta en el Anexo 3, no recordaba de qué traducción francesa se trataba, sin embargo, comentó que la adaptación había seguido el propósito de modernizar el texto, privarlo del toque lírico de literariedad que sentían en las traducciones catalanas y dotarlo de un lenguaje más próximo al hablado en la actualidad.

El espectáculo se estrenó el 8 de enero de 2014 en el Teatre Lliure de Montjuïc, en el marco del ciclo Aixopluc. Como informaba el periódico *La Razón*, «El Lliure acoge a la compañía en un régimen de alquiler en un programa que intenta dar cabida a compañías que tienen cosas que ofrecer, pero no encuentran teatros que apuesten por ellos» (05/01/2014). La compañía Les Antonietes, nacida en 2007, estrenaba *Vània* después del gran éxito de su última producción, *Stockmann*, una versión de *Un enemigo del pueblo*, de Ibsen, que gozó de admiración general.

Tanto la duración (un poco más de una hora) como la escenografía minimalista y moderna —libros apilados, sillas, un microondas, una capa de plástico en calidad de cartograma—, así como el reparto reducido correspondían a las tendencias del teatro contemporáneo, que centra la atención del público en los actores. Aparte de Pep Ambròs Munné (Vània), el elenco consistía de Mireia Illamola (Ielena), Bernat Quintana (Àstrov), Annabel Castan (Sònia) y Arnau Puig (Serebriakov y Teleguin). Este aparecía en una silla de ruedas en la que daban vueltas todos los protagonistas y de la que en un momento dado lo empujaba Vània, no sólo en un acto de ira, sino también creando el símbolo de las muletas imaginarias del autengaño del que la obra insta a deshacerse. Una de las características más comentadas era la edad joven de los actores. En la entrevista del 13/02/2020 que se adjunta, Pep Ambròs cuenta que para entender al personaje desde su experiencia de veintisiete años que tenía en aquel momento había buscado la manera de enfrentarlo desde el fenómeno de la depresión grave (véase más en el Anexo 3). Por otro lado, los actores



explicaban a Andreu Gomila que la diferencia de las edades no les parecía un problema: «Millor, potser, ser jove, i assumir un text de finals del segle XIX que se'n riu de nosaltres des del passat i que, segons llamola, planteja les mateixes preguntes que podem fer-nos avui i desplega les mateixes pors a què ens enfrontem avui» (*Time Out Barcelona*, 03/01/2014). El director agregaba que las crisis personales son las mismas, «tant si en tens 50 com 30».



Oriol Tarrasón junto con los actores Bernat Quintana, Arnau Puig (de pie), Annabel Castan, Pep Ambròs, Mireia Illamola. Fotógrafo: David Tarrasón.

Gomila describe la perspectiva de la compañía teatral de no tratar el texto como una tragedia, a pesar de las circunstancias decadentes que relata, pero tampoco como una comedia, aunque varias escenas hilarantes hacen reír al público. Uno de los mensajes clave de la puesta en escena era incitar a preguntarse, como Chéjov, por qué el ser humano, capaz de crear maravillas, se dedica a destruir, y darse cuenta de que cada uno

puede cambiar las cosas. Tarrasón aseguraba que la única manera de afrontar la obra era la transparencia; los actores consentían que con Chéjov no podía haber artificios: «“No et deixa mentir”, rebla Munné» (*ibid.*)<sup>177</sup>.

Ramon Oliver pregunta si los lectores del periódico —espectadores potenciales— están preparados para recibir «una bona descàrrega emocional» (*La Vanguardia. Què fem?*, 03/01/2014) y rememora la reflexión de Joan de Sagarra: «tant se val les vegades que hàgim assistit a una representació de l’admirable peça d’Anton Txèkhov *L’oncle Vània*: al final, tots acabarem igualment amb un bon nus a la gola i deixant anar potser alguna llàgrima furtiva». Oliver lo explica por el talento del «bon doctor Anton» de encontrar las palabras justas para definir al mismo tiempo toda la desesperación y la esperanza de la existencia y llama a Chéjov el «mai prou admirat mestre rus, sense el qual el teatre contemporani seria sens dubte una cosa ben diferent de la que és». El crítico menciona el diario de los ensayos de Tarrasón como un recurso desigual para el público interesado y, resumiendo sus ideas, le da la razón en admitir que los personajes chejovianos que vagan en un permanente estado de frustración y melancolía por los sueños perdidos podrían representar perfectamente a cualquier persona nacida en Cataluña. «Serem capaços de reaccionar o farem sempre com fan ells?», se pregunta.

La noticia sin firma publicada en *El Periódico* (07/01/2014) anuncia el estreno en el Lliure, considerando al autor «un clásico atemporal», el espectáculo, «un Chéjov vitalista», y la compañía, «una productora que se ha especializado con éxito en pasar por la batidora a los clásicos». Se destacan el vestuario y la ambientación actual, la relectura del texto en la que se había buscado el lado más irónico y vitalista, el mensaje que quería transmitir la puesta en escena: «Sirve de espejo para que veamos lo que no se debe hacer:

---

<sup>177</sup> Es curioso observar que otro famoso escenificador catalán de Chéjov, Lluís Pasqual, coincidía plenamente con esta idea. En el prólogo de la traducción española del volumen *Sobre el teatro: artículos y cartas* de Chéjov escribe: «Al fin y al cabo, en el teatro el ejercicio de conexión espiritual que se establece en la lectura se hace físico a través del intérprete, y los destellos que se escapan de esos momentos íntimos encerrados en las palabras nos pueden explicar el porqué profundo y exacto de un momento literario escrito para el teatro, un momento que en el escenario tiene que traducirse en apariencia de vida para convertirse en una metáfora de esta. Y con Chéjov ese conocimiento es imprescindible, porque el intérprete de Chéjov debe ejercer la libertad desde un profundo rigor, como lo hacen los dedos de un pianista. Al fin y al cabo un personaje es alguien, un actor, que, sea cual sea su sistema de “fingimiento”, se comporta en el escenario como otra persona, y Chéjov exige mucho de la interpretación porque no admite la impostura: ha observado de demasiado cerca a los hombres» (Chéjov, 2011: 9).

hasta dónde nos puede arrastrar el aburrimiento, el hastío, la inapetencia. Nos muestra lo lamentables y desastrosas que pueden ser nuestras vidas si hacemos como ellos».

Otra reseña firmada con las siglas L. S. (*Ara*, 08/01/2014) comunica que «Les Antonietes esprem el Txékhov essencial a ‘Vània’». El artículo presta atención a la clara consolidación de cánones temáticos y escénicos que se han hecho constantes en el *modus operandi* de la productora y compañía joven Les Antonietes, entre los que destaca la labor diminuta al versionar a los clásicos: «els passa pel seu sedàs per fer-los diàfans, els esprem per treure’n la polpa i en mostra l’essència que més connecta amb l’actualitat. Austeritat escènica, un aire d’atemporalitat, interpretacions acurades i seriosa solemnitat són els cànons estètics que els defineixen». El mismo proceso, según la reseña, se observa en la versión de *Vània* que, a través de una recreación del clásico ruso no desprovista de ironía, advierte a no caer en la desidia.

Jordi Bordes, a su vez, señala que la compañía ha rejuvenecido la obra de Chéjov, manteniendo el texto con fidelidad, «tot i que sí que s’han vist forçats a rejoyenir el paper del retirat amb el d’un jove malalt» (*El Punt Avui*, 08/01/2014). El reseñador acentúa el lenguaje habitual usado en la escenificación, los soliloquios convertidos en apartes, ya que los actores siguen en el escenario incluso cuando sus personajes no participan en la escena, el espacio vacío con el mínimo de elementos y el humor que reivindicaba a Chéjov. Bordes, además, habla de otros éxitos de la compañía entusiasta y traza una conexión entre *Vània* y la producción anterior, la obra de Ibsen: «L’actor Bernat Quintana, que va ser el metge lluitador de Stockman, ara és el metge desil·lusionat». En otra reseña posterior (17/01/2014), el crítico recalca su impresión y opina que Les Antonietes han conseguido transmitir energía y un optimismo contagioso en un drama de perdedores. En este caso se centra más en el enfoque de la compañía de dar la posibilidad a unos actores jóvenes de afrontar a personajes más maduros y la versatilidad que cobra un aire de ensayo abierto: «juguen, puntualment a doblar alguns personatges, amb la complicitat del públic». Bordes agrega que la misma técnica ya estaba presente en una de las producciones anteriores de la compañía, la versión de la comedia *Molt soroll per no res*, de Shakespeare. «Ara, amb un cert matís, traslladen aquestes eines al drama i... funciona! Eureka!».

Begoña Barrena (*El País*, 19/01/2014) presenta el estreno como una prueba de que es posible acercar el clásico ruso a un público contemporáneo: «Escenas de la vida en el campo en cuatro actos, vistas mil veces en versiones y puestas de todo tipo, y que ahora, en este montaje de Les Antonietes suenan a nuevas». Además de la frescura jovial que aportan Tarrasón y la compañía, la reseñadora admira la actualización del texto «sin la carga de lo clásico» pero «sin moderneces (...), sin dejar de lado su esencia», la escenografía simple que logra «desempolvar *El tío Vania* de 1897 y acercarlo al público contemporáneo» y, sobre todo, la naturalidad con la que el equipo actoral interpreta a sus personajes: «Los cinco se adueñan de las emociones de la pieza hasta desbordarlas de su cauce», entre ellos Arnau Puig que, según ella, soluciona las escenas en las que aparecen ambos personajes a los que representa —Serebriakov y Teleguin— «con gracia».

Esta valoración coincide con la de Toni Polo en *El Diario* (20/01/2014). El artículo revela que la diversión es una de las claves de la escenificación de Les Antonietes: «El humor se convierte en la herramienta para transmitir valores tan nobles y tan tristes como la degradación de la vida, la mentira, la falta de ilusiones...». Según Polo, el fracaso que invade la casa lo comparten todos los protagonistas de la obra: el médico, interpretado como un admirador de la belleza de la naturaleza y las mujeres, un personaje romántico y escéptico que no hace más que avivar la desesperación en la familia; la bella Ielena que siente la obligación de cuidar de su marido sin amarlo más, sintiéndose «vacía y un personaje episódico»; la desdichada Sònia que sufre por su amor no correspondido y por el sufrimiento del médico mismo; el profesor fracasado y enfermo de gota; y Vània al descubrir que sus sueños no se van a cumplir. El reseñador supone que los plásticos que esconden el espacio del Lliure podrían ser una metáfora del inmovilismo debido al aburrimiento. Los personajes que se sienten infelices se anestesian con el vodka «como inútil antídoto de la desesperanza». El alcohol como un medio de crear ilusiones cuando uno no tiene una vida verdadera, como dice Voinitski en el texto de Chéjov, está bien representado en la escenificación de Tarrasón. Toni Polo observa:

El vodka lo empapa todo: personajes, sueños, el suelo del escenario... Es un protagonista más de un drama chejoviano narrado en vaqueros, con teléfonos móviles y alta fidelidad a toda pastilla sin perder los valores originales ni pervertir la intención del autor. Un Vània fiel.

*Vània* de Les Antonietes volvió a los escenarios en 2017 con otro reparto (esta vez Tarrasón mismo hacía de Ástrov) que representó la obra en Madrid. Como en el año de su estreno, gozó de una acogida cordial entre los críticos y el público. Las reseñas de Ramon Oliver en *La Vanguardia* (03/01/2014), Jordi Bordes en *El Punt Avui* (08/01/2014; 17/01/2014), Begoña Barrena en *El País* (19/01/2014), Toni Polo en *El Diario* (20/01/2014) y otras opiniones observadas comparten la certeza que esta versión de la compañía joven catalana, que optó por aproximar el lenguaje del texto fuente y la utilería de escena a la cultura receptora, consiguió una gran complicidad con los espectadores, provocando su empatía, pero también un impulso a rechazar la resignación, no vivir como enseñaba Chéjov. A pesar de los cambios introducidos, el texto de Tarrasón no dejaba de ser una recreación actualizada de «Дядя Ваня», sin agregarle otras capas metateatrales.

Mijaíl Bajtín (Михаил Бахтин) criticaba la tendencia a asignar significados fijos e inalterables a un texto, insistiendo en que la comprensión literaria es activa y creativa, por lo cual cada lectura debería combinar algunos elementos familiares con nuevos significados imprevisibles que crea cada adaptador. Cuando se trata de una adaptación en otra cultura, más significados se pueden revelar al entrar en contacto con la cultura ajena. En un diálogo intercultural, el «sentido descubre sus profundidades al encontrarse y al tocarse con otro sentido, un sentido ajeno» (Bajtín, 1999: 352), ya que hacemos a la cultura ajena nuevas preguntas que ella no se hizo y la cultura ajena en sus respuestas abre sus nuevos lados, sus nuevas profundidades semánticas. El planteamiento de los temas del drama chejoviano en el contexto de los problemas de la sociedad catalana moderna en tiempos de crisis fue un buen ejemplo de semejante relectura que revela nuevos sentidos en el texto fuente. La representación exitosa de Les Antonietes dio a conocer un nuevo *Vània* al mismo tiempo conmovedor y divertido y con un importante mensaje social.

### **3.4.2. Antón Chéjov como un personaje de puestas en escena en Cataluña (*Anton Txèkhov*, de Michael Pennington, 2015; *Qui bones obres farà*, de Pep Tosar, 2016)**

Para una evaluación mejor de la recepción del teatro de Chéjov en Cataluña, a continuación, se presentan dos montajes que se centraban en la figura del escritor ruso. El primero, *Anton Txèkhov*, de Michael Pennington, visitó el Temporada Alta de Girona en la víspera de la Navidad del 2015 y se convirtió en uno de los acontecimientos más relevantes de la temporada teatral. El reconocido actor, director y escritor inglés Michael Pennington creó el monólogo de dos actos *Anton Chekhov* en 1984, tras un viaje a Siberia que repetía en dirección contraria el recorrido del propio Chéjov un siglo atrás. La experiencia de Chéjov había dado como fruto el libro «Остров Сахалин» [*La illa de Sakhalín. La isla de Sajalín*] (1893), un tratado con el que mediante una enorme cantidad de información de índole estadística y práctica daba a conocer el horror profundo de la isla de los reclusos exiliados. El monólogo fruto del viaje de Pennington que se estrenó en 1984 en el National Theatre de Londres se proponía recrear la última noche de vida de Chéjov usando las frases del propio escritor a partir de distintas cartas, memorias y extractos de relatos como «Черный монах» [*El monjo negre. El monje de negro*], «Красавицы» [*Les belles. Las bellas*], «Егерь» [*El caçador. El cazador*], así como «Остров Сахалин» y «Дядя Ваня». La obra era protagonizada por un solo actor, el mismo Pennington, que ya había encarnado al escritor ruso en *A Wife like the Moon*, un guión adaptado de Anne Allan sobre el matrimonio de Chéjov (Granada TV, 1982). En el prólogo para la traducción catalana de *Txèkhov* (traducción de Víctor Batallé y Teresa Duran, Barcelona: Edicions 62, 1989) Xavier Lance considera que el artista británico había hecho un trabajo memorable ante el reto de combinar su doble papel de autor e intérprete con el doble papel de Chéjov como autor y personaje: «Pennington ha sabut copsar, traduir, interpretar i entendre Txèkhov» (Pennington, 1989 [1984]: 8). Chéjov de Pennington se despierta una noche de insomnio, que llegará a ser su última noche, y empieza a hablar al público de su nueva percepción del tiempo de cara a la muerte. Después recuerda anécdotas de su infancia y de sus viajes, de la vida de su familia y su amigo, el pintor Levitán (Левитан), explica sus gustos literarios, su amor por la brevedad y simplicidad, su admiración ante la belleza, su compromiso de médico y persona

preocupada por el bienestar común. Igual que Ástrov, el personaje de Pennington extiende delante del público unos mapas que ilustran la decadencia gradual y constante de la naturaleza, sin que este sacrificio haya servido para los logros de la civilización. Aunque escrita para un solo actor, la obra incluye diálogos: Chéjov recuerda su encuentro con un joven espía en un hotel ruso de Niza (este fragmento está descrito en las memorias de Nemiróvich-Dánchenko) y con los habitantes de Sajalín, tiene una charla imaginaria con el poeta Liodor Palmin (Людор Пальмин), reproduce la conversación de los protagonistas de «Егеръ» [*El cazador. El cazador*] y acaba hablando con el monje de negro quien le repite las mismas palabras que decía al protagonista Kovrin en el relato: «Heu sacrificat la vostra salut per les vostres idees, i ben aviat sacrificareu la vostra vida per elles. Què hi pot haver millor? Aquest era el vostre objectiu» (*ibid.*, 56).

Marcos Ordóñez llama el conmovedor monólogo «uno de los mejores regalos del final de año» (*El País*, 18/12/2015). El crítico celebra que la tercera visita de Pennington a Temporada Alta sea para presentar una obra pulida durante más de treinta años —la obra fue estrenada en el National Theatre de Londres en 1984—, «rastreado historias del buen doctor, pasajes de relatos, fragmentos de sus cartas y entrevistas (todo lo que se dice aquí es de Chéjov), pero sobre todo intentando aproximarnos a su espíritu». Ordóñez contempla en un paralelismo la maestría de contar historias de Chéjov y la del artista británico que lo representa. Le provoca una grata sorpresa que, en vez de los datos biográficos más conocidos, el monólogo descubra las múltiples preocupaciones del escritor, «médico “responsable de veintitrés pueblos, cuatro fábricas y un monasterio” (...), ante cuya presencia, cuenta Pennington en el prólogo del texto, “todos sentían la necesidad de ser más sencillos y más auténticos”». Se muestra su humor benévolo, sus facetas de horticultor, protector de bosques («igual que Astrov en *Tío Vania*») y de humanos (los reclusos en la terrorífica isla de Sajalín), aficionado a la pesca y a viajar, un gran amigo y, en definitiva, «alguien que ha visto y vivido todo y ha aprendido a llevarse pasablemente bien con la existencia». Según Ordóñez, el artista británico consigue el prodigio de hacer sentir al público como si hubiera tenido un encuentro casi epifánico con Chéjov.

La nota de Jordi Bordes lleva por título una cita de Pennington, «Avui entenem molt bé Anton Txèkhov» (*El Punt Avui*, 05/12/2015), y recomienda ver el espectáculo sobre el

autor cuyas obras «esdevenen universals com ho són les tragèdies gregues o Shakespeare». Justo Barranco comenta la fascinación del actor «shakesperiano» por Chéjov, «a qui li ha dedicat fins i tot un llibre» (*La Vanguardia*, 04/12/2015), y rememora las palabras de Pennington sobre el deseo de haber conocido a Chéjov y la inspiración que supone para él.

Joan-Anton Benach considera que estamos ante un «Anton Txékhov ressuscitat» (*La Vanguardia*, 09/12/2015) y califica de «càlida» la identificación escénica del británico con Chéjov, que el mismo Pennington percibía como un encuentro con un viejo amigo. El monólogo, para Benach, subrayaba con un énfasis preciso la idea que comparte Chéjov con Alekséi Pleschéiev (Алексей Плещеев) en su carta a de 04/10/1888. Excusándose de antemano por un relato que le envía y que, cree, no le va a gustar, Chéjov describe en esta carta su fastidio ante los que se empeñan en buscar «tendencias» en su obra y etiquetarlo de liberal o de conservador: «Me gustaría ser un artista libre, y ya está (...)». Considero que las marcas y etiquetas son un prejuicio. Mi *sancta sanctorum* es el cuerpo humano, la salud, la inteligencia, el talento, la inspiración, el amor y la libertad más absoluta»<sup>178</sup> (II. III: 11). Enseguida agrega que así sería su visión en caso de ser un gran artista. El monólogo de Pennington, por lo tanto, arrojaba luz sobre la falta de presunción en el dramaturgo con respecto a su obra. Benach continúa: «El personatge de Pennington no s'oblida de repassar les opinions senzilles i radicalment desmitificadores que el rus va aplicar a tota la seva “gran” obra dramàtica, i poso les cometes per contradir, justament, l'autor». En la parte final del monólogo Benach destaca la sensibilidad con la que se expone la vena poética de Chéjov, sus impresiones de las estancias en Crimea y sus recuerdos de Sajalín con «unes descripcions fascinants (...) amb una força i atractiu inoblidables».

En la misma temporada teatral, en primavera de 2016, otro Chéjov subió al escenario del Teatre Nacional de Catalunya, ahora representado por Pep Tosar en el drama *Qui bones obres farà*. Igualmente inspirada en «Чайка», «Вишнёвый сад» y la vida del propio Chéjov, la obra lo convertía en un personaje que se dirigía al público en los preludios de

---

<sup>178</sup> «Я хотел бы быть свободным художником и — только (...) Фирму и ярлык я считаю предрассудком. Мое святое святых — это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода.»



algunas escenas, intervenía a escondidas en la acción para prevenir un suicidio y conversaba con el personaje de Imma Colomer, la figurinista Caterina que se encuentra en la fase inicial de una demencia. En esas intervenciones, el Chéjov de Tosar recuerda algunos episodios de su biografía que después iban a enlazarse con el argumento de «Чайка» o «Вишнёвый сад», como la venta de su casa paternal para pagar las deudas o el disparo mortal a la gaviota durante un paseo con su amigo, el pintor Levitán.



El ninot de Chéjov, Imma Colomer y Pep Tosar.

© May Zircus; TNC

El espectáculo gira en torno a una compañía de teatro a punto de perder la sala donde había trabajado los últimos 35 años. Diego, el nuevo Lopajin, intenta convencerles que preparen un musical para atraer a los espectadores que sólo quieren ver algo «fácil, relaxant, entretingut» (Tosar, 2018: 54). De esta manera, la obra de Chéjov, que también asistió al final de un siglo y fue testigo de la desaparición de valores y certezas, creaba un trasfondo para abordar la creación del teatro en el contexto actual. Tosar llama su técnica de construcción de la obra una «cirugía dramatúrgica» (*ibid.*, 5), la misma que había usado en *Molts records per a Ivanov* (2009): «no hi perviu ni una sola línia dels textos originals que les van inspirar. Potser alguna rèplica breu, a la manera d'un petit

homenatge i de mostra de gratitud i d'admiració». En un juego de espejos metateatral, los protagonistas de Tosar no sólo reflejaban los acontecimientos de la vida de los personajes chejovianos, sino también ensayaban *La gaviña*; sus ensayos y entrevistas se proyectaban en el escenario. La reescritura pretendía reflejar el tiempo actual y los conocimientos de Chéjov acoplados a lo largo de los años, por eso incluía algunos datos biográficos, por ejemplo, del libro *La vida de Chéjov*, de Irène Némirovsky. Los datos biográficos aparecen también en el programa de mano del espectáculo para imaginar a un Chéjov próximo y comprensible, un joven cuya dramaturgia fue criticada incluso por Tolstói, un dramaturgo que sufrió el fracaso de su primer estreno mayor ante un público mediocre, un sibarita que bebió tranquilamente su copa de champán antes de morir, un escritor que hablaba del Humano con mayúscula.

Montse Barcon dice sobre el montaje de Tosar que «és un cant al teatre, un acte d'amor cap a ell i al mateix temps un plany llastimós, una carta de comiat al teatre de paraula, que dóna importància al text, a la poètica i l'emoció, i a un espectador actiu i que confia en les arts escèniques» (*Butxaca*, 23/05/2016).

Ambos espectáculos referidos arriba coinciden no sólo en su admiración por Chéjov y su legado, sino también en su actitud al presentar al escritor ruso como a un contemporáneo, mucho mejor comprendido y reconocido ahora que en el siglo XIX. Los años de traducciones, montajes, películas, publicaciones de sus cartas y biografías han creado una imagen extraordinaria del escritor cuyos intereses, previsiones, preocupaciones e ironía lo convierten en un personaje tan interesante y actual como los protagonistas de sus propias obras.

## CAPÍTULO 3.5. LOS ÚLTIMOS ESPECTÁCULOS DE CHÉJOV EN CATALUÑA

*It is as if the theater remembers Chekhov when it remembers its conscience.*

Eric Bentley

### 3.5.1. *Vània*, de Carles Alfaro (2016/2017)

En 2017 Àlex Rigola recurrió por primera vez a una obra de Chéjov, presentando al público su versión libre de *Ivànov* en el Teatre Lliure. En el coloquio organizado en el Lliure después de una de las funciones, Rigola manifestó su intención de seguir versionando otras obras de Chéjov (07/05/2017), en particular, *Vania* y *La gavina*. En el capítulo «“Иванов”: русский Гамлет? лишний человек?» [*Ivànov*: ¿un Hamlet ruso?, ¿un hombre superfluo?]] del libro «Литературные связи Чехова» [*Las relaciones literarias de Chéjov*] Borís Kataiev ya hablaba del hilo temático que unía las obras posteriores con *Ivànov*:

La ruptura, el cambio de los puntos de referencia, la pérdida de las creencias anteriores, el descubrimiento de la inconsistencia de las actitudes vitales se convirtieron en un fenómeno generalizado. Chéjov escribiría sobre ello más de una vez: en *Una historia aburrida*, en *Relato de un desconocido* y en *Tío Vania*<sup>179</sup> (1989: 143).

*Ivànov* de Rigola subrayaba este punto álgido que más tarde se iba a describir en *Vania* también. El montaje atrajo la atención de los críticos con la innovación en el enfoque del director. Rigola decidió montar el espectáculo en la fusión del escenario y la sala, la proximidad de los actores y el público: el escenario no tenía telón, y los actores aparecían con su ropa cotidiana y sus nombres propios. De este modo, el director pretendía difuminar la frontera entre la realidad y la ficción, lograr un contacto inmediato con el público y esquivar la teatralidad.

---

<sup>179</sup> Надлом, смена ориентиров, утрата прежних верований, открытие несостоятельности жизненных позиций стали самым массовым явлением. Об этом Чехов будет писать не раз: и в «Скучной истории», и в «Рассказе неизвестного человека», и в «Дяде Ване».

La misma tendencia se notó en el montaje bastante exitoso de la obra *Els tres aniversaris* de la dramaturga alemana Rebekka Kricheldorf, una versión libre de «Три сестры» (2018, traducción de Joan Negrié, revisión del texto de Montse Sardà, director: Jordi Prat i Coll). Aunque en este caso los personajes conservaron sus nombres rusos, la frontera entre el escenario y la sala volvió a desaparecer, y antes de que comenzara el espectáculo, los actores que interpretaban a Olga, Maixa y Andrei repartían aperitivos a los espectadores de La Villarroel, explicando que era el aniversario de su hermana.

En la misma temporada el Teatre Nacional de Catalunya agotó las entradas al anunciar la gira de la compañía valenciana Moma Teatre del 8 al 12 de marzo del 2017. Su fundador y director artístico, Carles Alfaro, que había convertido la sala de teatro Espai Moma en un referente cultural de la ciudad de Valencia, ya había dirigido un *Tío Vania* en 2008 en el Centro Dramático Nacional de Madrid, con una rica escenografía ambientada en una casa lujosa rodeada de vegetación tropical y con Enric Benavent haciendo de Vania. El nuevo *Vània*, una coproducción de los Teatros del Canal y Moma, se estrenó el 3 de febrero del 2016 en el Teatre Rialto de Valencia y, antes del Nacional, pasó por El Canal de Salt (Girona) con una única función en el Temporada Alta el 7 de noviembre del 2016.

La producción destacó por una característica bien singular, el bilingüismo: estrenada en València y en Barcelona en expresión valenciana, la escenificación se representó en español en Madrid. La traducción, probablemente indirecta, y la adaptación las firmaba Rodolf Sirera. El título escogido, *Vània*, arrojaba luz sobre la «cotidianeidad, la ordinariedad»<sup>180</sup> (Yermílov, 1954: 133-134) del protagonista y su sufrimiento. La versión quería destacar el humor negro en la obra: según el adaptador Rodolf Sirera, cuando Chéjov titulaba «Дядя Ваня» «escenas de la vida en el campo», «una denominación más propia del teatro costumbrista de la época y de la comedia burguesa más inocua» (Sirera en el programa de mano), estaba muy lejos de una visión idílica no sólo de esa vida en el campo, sino de la condición humana en general. El montaje de Alfaro, por lo tanto, tendía a señalar la incapacidad para actuar de los personajes, la inutilidad de sus esfuerzos.

---

<sup>180</sup> «...повседневность, обыкновенность.»

En cuanto al reparto, a diferencia del montaje del 2007 que incluía a todos los personajes del original e incluso agregaba de nuevos —salían al escenario varios braceros que hablaban suajili—, la puesta en escena de 2016 casi los reducía a un conjunto de tipos generalizados con vidas secundarias, unos personajes de la comedia del arte. Ante el público aparecían Vània (Josep Manel Casany), *Maman* (Mamen García), Sònia (Rebeca Valls), el Doctor (Àngel Fígols), Elena (Empar Canet) y el Professor (Rafael Calatayud). La desaparición de personajes como Marina o Teleguin hizo repartir algunas de sus intervenciones entre otros protagonistas e introducir cambios en la relevancia de algunos, por ejemplo, *Maman*. Con su vestimenta japonesa y comentarios en francés, es ella con su piano de cola, en vez de la guitarra de Teleguin, la que crea el acompañamiento musical del montaje.

La versión de Carles Alfaro moderniza la obra desde una nueva perspectiva. El programa de mano informa que los personajes están «liberados (...) de cualquier subordinación al tiempo y el espacio en que fueron creados» (Sirera). La acción transcurre en África subtropical, en casa del yerno de un funcionario colonial, que se ha instalado allí porque ya no puede permitirse vivir en Europa. El samovar es sustituido por un termo, el té y vodka, por el café y whisky, y Sònia persuade a su padre de, en vez de ir a la reserva forestal como en el original, visitar el almacén para ver cómo se selecciona el algodón. El Àstrov de nuestros días habla no sólo de los bosques y el exterminio de la materia prima, sino también de otros problemas actuales como la pobreza. Él atiende a los mineros, y su preocupación por el subdesarrollo de los campesinos no ha perdido su relevancia en esta peculiar visión del drama: dice que su labor consiste en salvarles la vida hoy para que mañana vuelvan a caer enfermos o mueran de desnutrición, o en un accidente<sup>181</sup>.

En el dossier *Cuaderno pedagógico* del Teatro María Guerrero de la temporada 2007/2008 se comenta que una de las razones del gran éxito que tuvieron las obras de Chéjov en su momento era la situación social planteada, perfectamente reconocible por el público. Es el efecto que quería conseguir Alfaro:

---

<sup>181</sup> El análisis se basa en la puesta en escena en Teatros del Canal, de Madrid, el 31/03/2016, con el mismo elenco que representó la obra en el TNC.

La ambientación, evidente para los rusos de finales del XIX, es difícil de trasladar a comienzos del siglo XXI y quizá por ello Carles Alfaro se ha decidido por este nuevo planteamiento. El aislamiento geográfico y cultural de una colonia en África respecto de la capital del imperio en Europa sería paralelo al aislamiento de la propiedad de los Serebriakov respecto de Moscú (p. 23).

El desastre ecológico es uno de los temas primordiales de la puesta en escena. La propuesta de ambientar la acción en África ponía de relieve cómo «la depredadora mano del hombre, igual que sucedía en los fríos bosques del texto original, está sembrando los gérmenes de un cambio que no solamente afecta a la flora y la fauna sino también al clima» (Sirera en el programa de mano). En este sentido el Doctor se retrata como un precursor de los activistas ecológicos actuales. Chéjov que, volviendo a la réplica de Solzhenitsin, «adivinó con 70 años de antelación todas las preocupaciones de los ecologistas»<sup>182</sup> (2016: 694-695), concedía gran importancia a la protección de la naturaleza. Dmitri Vodénnikov (Дмитрий Воденников) cuenta en un artículo: «La casa de Yalta alberga hasta nuestros días un cuaderno delgado donde Chéjov dejó escritos los nombres en latín y en ruso de más de doscientas plantas diferentes que plantó»<sup>183</sup> (2019: 125). «Дядя Ваня» ahonda en el motivo de la destrucción, compaginando la destrucción del hombre por el hombre con la destrucción de la naturaleza por el hombre. Sin embargo, como observa A. Kubásov, el alegato de Ástrov no está del todo desprovisto de la ironía del autor (2019, II). Los remordimientos por la tala de los bosques aparecen en un relato humorístico de Chéjov, «Наивный леший» [*El duende ingenuo*] (1884), una sátira sobre la gente que explotaba este tema sin tener idea de la forestación. G. Shaliugin (Г. Шалюгин, 2019, I) presta atención a otro fragmento donde las altas aspiraciones de Ástrov se ironizan. A diferencia del drama «Леший», donde el personaje del médico dice creer que está ayudando a Dios con su labor en el bosque, Ástrov en el mismo lugar interrumpe su frase inspirada porque ve al Trabajador que le trae una copa de vodka, confiesa que todo su discurso podría ser un disparate y bebe. En el siglo XXI, con los problemas y retos inminentes, la ironización de este tema desaparece de las puestas en escena, y la ecología se convierte en una de las claves de la actualidad de la obra.

---

<sup>182</sup> «Чехов за 70 лет вперёд угадал все тревоги экологов...»

<sup>183</sup> «В ялтинском доме до нашего времени сохранилась небольшая тетрадка, где рукою Чехова записано по-латыни и по-русски свыше двухсот различных названий посаженных им растений.»

Con el mismo propósito de actualizar, el montaje emplea un lenguaje moderno, «transparente y vivo», que intentaba huir de «cierta retórica de otras traducciones» (Sirera en el programa de mano). El vestuario de Joan Miquel Reig, aunque más moderno, no deja de ser diseñado para revelar las características de cada personaje: la elegancia de Elena, la diligencia de Sònia, la excentricidad de *Maman*. La escenografía representa el salón de la casa con un aparador, una gramola, varias sillas y una mesa, en la que en el III acto Àstrov intenta extender sus cartogramas, mientras Elena, sin poder concentrarse en los comentarios del médico, los deja plegarse constantemente en rollos. A dos lados del escenario están el piano de cola y una gran hamaca que cobra cierto protagonismo: es aquí donde los personajes comparten sus confidencias.

La adaptación interpreta desde una nueva perspectiva el subtexto de algunas réplicas. Por ejemplo, si a Maria Vasílevna de Chéjov le asombra que un ensayista de Járkov refute lo que él mismo defendió hace siete años, aquí se trata de un editor de Járkov que le devuelve el ensayo de Serebriakov por anticuado, por continuar defendiendo lo mismo que defendía hace veinte años. Muchos de los cambios en el texto original de Chéjov se deben a la necesidad de adaptar los acontecimientos al público ante el que se representa la obra. Así, al citar al personaje de Ostrovski, Àstrov dice no recordar el nombre del escritor. Los amigos borrachos de la producción de Alfaro no cantan una canción popular rusa, sino La Marsellesa. Serebriakov sugiere que utilicen el dinero restante para comprar una villa en Italia en lugar de Finlandia. Elena se pregunta cómo pasarán —en lugar del invierno— la estación de las lluvias, encerrados dentro durante meses. El Doctor que se marcha no se queja de que el caballo cojee, sino de las bujías del coche. Y, naturalmente, como los personajes están en África, donde hace un calor insoportable, el médico exclama mirando el mapa que en esa Groenlandia ahora deben estar muriéndose de frío. El comentario de Àstrov sobre el calor que debe de hacer en África, que le había provocado a Gorki «un escalofrío de admiración por su talento [de Chéjov] y de temor por la gente, ante nuestra vida gris y miserable»<sup>184</sup> (Chéjov, 1984: 299), se ha convertido en un dicho en el ruso actual. V. Prózorov testifica que el dicho «se usa en situaciones y circunstancias significativas, misteriosas, complicadas, extrañas, no del todo explicables y

---

<sup>184</sup> «...я задрожал от восхищения пред Вашим талантом и от страха за людей, за нашу бесцветную нищенскую жизнь...»

comprensibles»<sup>185</sup> (2014: 195). Lejos de ser un objeto arbitrario en la visión de Chéjov, este mapa simboliza, al mismo tiempo, la búsqueda de calor y calidez humana que necesita el médico y una vida diferente, lejana e imposible para Vania: «Él no sólo no se convirtió en un Dostoievski o un Schopenhauer, sino que por un deber moral asumido para toda la vida, por un ídolo falso, se recluyó en un pueblo perdido»<sup>186</sup> (Singerman, 1988: 92). Esta metáfora se mantiene en la comparación con el frío en Groenlandia, aunque se pierde la referencia del calor.

La foto de familia que Àstrov saca al final, un *tableau vivant*, es una innovación del director, pero al mismo tiempo una referencia a la época de Chéjov que crea un puente imaginario entre el momento de la historia y el presente escénico en el que el público reconoce su propia realidad.

Otro factor en común que los productores de *Vània* veían con la época de Chéjov era la situación de los artistas de teatro ante la indiferencia institucional hacia la escena —rusa, valenciana—, y, en particular, hacia el trabajo de los actores. «Pensando en esos actores tantas veces desatendidos, en su talento que simple y llanamente va en busca de expresión, más que nunca hemos confiado a ellos este Vania», dice Alfaro en el programa de mano.

La puesta en escena valenciana tuvo bastante éxito en Cataluña tanto como en València y en otras ciudades que incluía la gira. Pablo Ricart escribía, impresionado por el estreno valenciano: «Dos horas de absoluto disfrute del oficio actoral y la esencia de lo que es y debe ser el teatro, la transmisión de una vivencia a través de una historia, de la verdad de sus personajes y sin artificios vacíos» (08/02/2016).

Rocío García («Un vuelo aterrador pero luminoso», *El País*, 10/03/2016) informaba con respecto al estreno en los Teatros del Canal de Madrid que Alfaro abordaba la misma obra tras una década y con ella regresaba a la Comunidad Valenciana donde no se había representado ninguna obra suya durante todo ese tiempo. El artículo cita al director valenciano:

---

<sup>185</sup> «Припоминается в ситуациях и обстоятельствах многозначительных, загадочных, мудреных, странных, не вполне объяснимых и понятных.»

<sup>186</sup> «Он не только не стал Достоевским или Шопенгауэром, но — во имя пожизненно принятого на себя нравственного долга, ради ложного кумира — заточил себя в деревенском захолустье.»



He cambiado y he hecho una lectura diferente. Para mí ya no es la misma obra. Chéjov te invita a eso, aunque el tema del alma humana y sus contradicciones es siempre atemporal y universal. Los grandes son generosos porque te cuentan sin pudor lo que ellos sienten para que tú luego lo puedas compartir y personalizar en ti mismo.



Àngel Fígols, Josep Manel Casany

Fotógrafo: Daniel Alonso

Hablando de las preocupaciones, curiosidades y sentido del humor casi patético que comparte con el dramaturgo ruso, al que se siente enormemente cercano, Alfaro comenta que esta vez ha optado por la desnudez en el espacio escénico, que «favorece el paisaje humano y más en ese viaje interior que realizan cada uno de los personajes».

Relativamente escasas reseñas se dedicaron a las funciones en Cataluña. *La Vanguardia* (07/03/2017) anuncia el estreno en el TNC con las entradas agotadas, informa que la pieza teatral había pasado por el Festival Temporada Alta, habla de la trayectoria de la

compañía y el director y de los paralelismos que, a pesar del tiempo pasado, los miembros de Moma Teatre ven entre la Rusia de finales del siglo XIX y la Valencia del siglo XXI.

Imma Barba y Miquel Gascón comparten en su blog:

Una proposta que ens ha anat agradant més a mesura que avançava la representació i on destaquem sens dubte, a l'actriu Rebeca Valls que ha fet una convincent Sònia, la que veu més clarament que no té un futur tret de l'anar vivint i decideix conformar-se amb la realitat que viu. Un muntatge molt cuidat i un bon treball de conjunt que transmet un pessimisme existencial i ens recorda que només es viu una vegada i no sempre disposem de segones oportunitats (*Voltar i Voltar*, 13/03/2017).

En cambio, Santi Fondevila en *Ara* («Txèkhov i la tremenda dificultat de la senzillesa», 12/03/2017) opina que la sencillez de la interpretació propuesta no se había podido conseguir con la misma facilidad durante todo el transcurso del montaje:

...no es refereix exclusivament a un naturalisme interpretatiu ni a unes formes col·loquials sinó a la capacitat de sentir tota l'escala de tons i semitons que bullen a l'interior dels personatges i d'aconseguir que conformin una mena de partitura que seria allò que anomenem les *atmosferes txékhovianes*.

Según el reseñador, unos clímax tejidos con silencios, que deberían alcanzar esas atmósferas, se le escapan a la producción, sustituidos por la comedia irrelevante: «No s'entén el ridícul vestuari de la mare, ni s'assumeix la sobtada serenitat del metge borratxo després d'un quantes copes, ni la sobreactuació del professor, ni els excessos de gesticulació». Fondevila exceptúa la interpretació de Rebeca Valls (Sònia) que «traspua veritat i aquella tendresa amb què Txékhov tracta sempre els seus perdedors».

El autor de la reseña en *El País* Juan Carlos Olivares, al contrario, celebra la «aportación iconoclasta del director valenciano» (16/03/2017), tan arriesgada como las propuestas de Veronese o Tarrasón, a diferencia de otros directores más cautos con «Дядя Ваня» que no se atreven a «perturbar la decadente indolencia de sus personajes» e intervenir lo mínimo en «esta delicada atmósfera del desencanto finisecular». Para Olivares, el montaje de Alfaro consigue retratar a unos personajes más desesperados, más fracasados

que en «Дядя Ваня» original, sin que dejara de ser Chéjov. El crítico califica de «excelente» la interpretación de Àngel Fígols y de Josep Manuel Casany.

Ramon Oliver considera el montaje notable a pesar de sus puntos débiles y especifica: «l'escenari africà (...) queda una mica massa diluït. Dit d'una altra forma: si no saps que les intencions d'Alfaro van en aquesta direcció, és possible que les referències africanes et passin desapercebudes» (<https://recomana.cat>, 09/03/2017). Sin embargo, continúa, la calidad del montaje resulta incuestionable, una «qualitat sostinguda en el bon treball conjunt del repartiment», a pesar de algunas exageraciones con el humor vodevilesco y el histrionismo. El reseñador reconoce que la escenografía reducida deja espacio para la representación de los elementos esenciales que tienen un significado simbólico en la obra: el piano de *Maman* mientras toca la canción de Charles Trenet, el gran aparador con las botellas de alcohol, la hamaca, desde la cual parece «més fàcil veure com la pròpia vida s'escola pel dits» y que deja grabada en la memoria la desolación que provocan las oportunidades perdidas. «De vegades, trobo a faltar al muntatge d'Alfaro aquella densitat emocional, aquella capacitat d'emoció que *Vània* i els seus han exercit sempre sobre mi. Tot i que, fins i tot privat d'aquest punt, l'espectacle de Moma Teatre resulti excel·lent», resume Oliver.

En la primavera del 2019 Alfaro volvió a Catalunya con otro Chéjov y puso en la escena del teatro Goya el espectáculo *L'últim acte*, basado en los fragmentos de tales obras como «Медведь» [*L'ós*], «О вреде табака» [*Sobre els danys del tabac*], «Лебединая песня (Калхас)» [*El cant del cigne*], «Размазня» [*La institutriu*], así como algunas cartas y artículos. Como en el caso de *Vània*, la obra hacía hincapié en la tragicomicidad de los personajes chejovianos, la crisis existencial contada con humor, ternura y verdad.

### 3.5.2. *Vania*, de Àlex Rigola (2017/2018)

El siguiente *Vania* que se representó en Catalunya fue una propuesta de otro grupo teatral de gira. Esta vez se trataba de la productora Heartbreak Hotel encabezada por el director catalán Àlex Rigola. *Vania* se estrenó en el Temporada Alta de Girona en noviembre de 2017; el espectáculo continuó durante una temporada en los Teatros del Canal de Madrid, después de lo cual regresó al escenario catalán de la sala Muntaner en el marco del Festival Grec en julio de 2018. El dramaturgo, director de teatro Àlex Rigola había

dirigido el Lliure barcelonés (2003-2011) y los Teatros del Canal de Madrid (2017-2018); él encabezó la sección teatral de La Biennale di Venezia durante siete años (2010-2016).

En la época que antecedió la creación de *Vania*, Rigola buscaba nuevos caminos para alejarse de los cánones que llevaban a un teatro infantilizado, con hechos poco creíbles y lleno de exageraciones con las que no conectaba el espectador. En su forma de ver, era necesario redescubrir una manera desde la dramaturgia y el campo actoral para conseguir que el público se identificara con lo que sucedía en el escenario. Rigola llama esta visión «la verdad escénica» (entrevista con Juan Codina, 12/01/2018), una verdad en la que los intérpretes no simulan, sino viven y confluyen con el espectador. Por eso, dice, le interesan cada vez menos los personajes y más las personas, los actores mismos que dejan de ser puros transmisores, sino se convierten en protagonistas, contando sus propias emociones a través del texto dramático. El director puso en práctica este enfoque con el actor Gonzalo Cunill en el montaje *Who is me. Pasolini* (2017). La segunda obra fue *Ivànov*, de Chéjov. La dramaturgia de Chéjov, con menos acontecimientos explícitos que subtexto, le ofrecía muchas posibilidades de trabajar en una puesta en escena cuyo foco de atención sería el trabajo de los actores y cuya partitura, el elenco de objetivos que condiciona cada acción, se desarrollaría durante los ensayos. Verónica Pallini apunta sobre su experiencia con los alumnos de la Escuela Teatro de Barcelona:

Trabajamos sobre el concepto de creación colectiva, donde la dramaturgia escénica se va componiendo durante el proceso de ensayo. De este modo, si bien había textos de Chejov, el montaje salió de estas improvisaciones colectivas. Me interesa este tipo de puestas porque considero que es un teatro donde el actor está en primer plano (2011: 49).

Chéjov permite este tipo de improvisaciones precisamente porque no tiene personajes a los que definan las acciones. Como resume Adolfo Prego en el programa de mano de *Tío Vania* en la escenificación de 1957 por Dido, Pequeño Teatro de Madrid, «Chéjov nunca intenta crear personajes. Se las entiende con personas. De ahí puede nacer una sorpresa y una confusión para los espectadores, habituados a una escala de movimientos e ideas mucho más artificiosa» (Bloin, 2006: 271). Los protagonistas, por lo tanto, resultan afines a unos prototipos convencionales en los que cada uno puede reconocer emociones familiares. En *Uncle Vanya as Prosaic Metadrama* (2019 [1992]), Gary Saul Morson

trata la falta de histrionismo en las piezas de teatro de Chéjov, explicando que el mundo de sus personajes no es teatral, sino cotidiano, por lo cual los espectadores contemplan a la gente real, igual que ellos. «Cuando miras *Tío Vania* —dice Morson—, no ves a actores hacer de personajes de la obra. Ves a personajes hacer de personajes» (255)<sup>187</sup>. Rigola lleva este concepto a otro nivel, fundando el drama en los actores como personas, e invita al actor a encontrar la emoción experimentada por el personaje en su propia experiencia vital y a hablar de sí mismo con las palabras del texto, a creer en lo que el personaje cree. Irene Escolar, la intérprete de Sonia, comentaba: «L'exercici que et planteja l'Àlex és que et posis en un lloc per on ja hakis passat» (*Time Out Barcelona*, 04/07/2018). Desde este punto de vista, el concepto de la *persona* recobra uno de los significados originales de la voz: un médium para hacer sonar la poesía, el texto. La identificación del intérprete con el personaje se remonta al nacimiento del teatro en el rito, un espectáculo sin espectadores ya que todo el mundo participa en él. La difuminación del personaje para Rigola también significa una mayor complicidad con el público. Tanto *Ivànov* como *Vania* contaban con escasa escenografía en un espacio reducido para la máxima intimidad necesaria. En *Vania*, además, el público pasaba a ser una especie de terapeuta que escuchaba las confidencias de los actores, separados de la sala por la misma distancia que había entre ellos. Como el director francés Éric Lacascade en su adaptación *Oncle Vania* de 2014 o como el argentino Veronese en *Espía a una mujer que se mata*, Rigola convertía los soliloquios en apartes presenciados por otros actores, logrando una mayor complicidad entre los actores también. Los monólogos de Chéjov dejan de ser monólogos en el sentido tradicional. Como apunta Bloom:

The lines are spoken aloud in front of others, not while alone, and they isolate the speaker. Thus, almost without notice, empty dialogue turns into substance-filled monologue. These are not isolated monologues built into a work structured around the dialogue. Rather it is through them that the work as a whole departs from the dramatic and becomes lyric (1999: 172).

Este monologuismo lleno de sustancia es típico no sólo para los apartes, sino también los soliloquios, que, en cierto modo, se convierten en un diálogo con el público. Según Bajtín,

---

<sup>187</sup> «...когда смотришь «Дядю Ваню», не видишь актеров, играющих персонажей пьесы. Видишь персонажей, играющих персонажей».

en la obra de Chéjov «incluso los actos más claros de soledad son invariablemente “dialógicos” por naturaleza porque van dirigidos a alguien de forma ineludible»<sup>188</sup> (en Murénina, 2019, II: 225). La historia de Chéjov, así pues, da la posibilidad de crear un montaje enfocado en la idea de compartir con el público: el teatro del dramaturgo ruso, famoso por sus situaciones cotidianas y subtextos profundos, prepara un buen terreno para evitar la teatralidad.

Otra característica que había atraído a Rigola del teatro de Chéjov era su influencia schopenhaueriana, su visión de la vida como sufrimiento. Los contemporáneos rusos de Chéjov leían *Welt als Wille und Vorstellung* en la traducción de Afanasi Fet (Афанасий Фет). Él mismo, como hemos citado antes (Sobénnikov, 2008: 168), tenía los libros del pensador alemán, cuyo talento creía tener el tío Vania. Trazando un paralelismo con otro filósofo alemán, Nietzsche, y su *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Rigola ve en la celebración de la vida amenazada por la muerte la clave para entender la obra de Chéjov: según el director catalán, los textos del dramaturgo enseñan a ser conscientes de lo dolorosa y frustrante que es la vida y estar preparados para una confrontación real («Ivánov - col·loqui», emitido por el Teatre Lliure el 07/05/2017).

Esta idea se verbaliza también en el programa de mano de *Vania*, cubierto con la fotografía de un árbol diminuto que protagonizaba la utilería de escena:

Tot el que ahir es projectava com a futur avui és desencís i tristesa. Un segle després, el text de Txèkhov ens permet reflexionar sobre la pèrdua de rumb, com si fins ara no haguéssim après res. Una visió tràgica del món contemporani on els seus protagonistes descobreixen que la vida no és com se l’havien imaginat.



Fotógrafa: Alba Pujol

---

<sup>188</sup> «Даже самые явные акты одиночества неизменно «диалогичны» по своей природе в силу своей неизбывной адресованности кому-то.»

La actriz, directora y dramaturga Lola Blasco fue la encargada de elaborar el texto para la puesta en escena. Como informa una de las intérpretes, Ariadna Gil, «El text tenia 20 pàgines, tan sols, el que significava que era l'essència, netejada de qualsevol cosa que no tingués a veure amb aquests quatre personatges» (en Bruna T., «Rigola porta una versió lliure i essencial de Vania al Temporada Alta». *Teatral.net*, 17/11/2017). A pesar de los ajustes, Rigola no consideraba que debería presentar la obra con su firma de autor, ya que la esencia de Chéjov se había conservado («Ivànov - col·loqui», 07/05/2017).

Para su versión de *Vania* Rigola, junto con la dramaturga Lola Blasco, redujo el número de personajes y juntó a cuatro actores eminentes que conservaban sus propios nombres y su ropa habitual. El montaje podría ser descrito con el comentario de Murénina: «La preocupación del público por la historia de las relaciones entre los personajes chejovianos no depende de la adecuación de la vestimenta de los actores al estilo de la época de Chejov»<sup>189</sup> (2019, II: 223).

El papel de Luis/Voinitski lo interpretó un célebre actor de teatro y de cine, galardonado con el mayor premio escénico español, el Premio Goya, Luis Bermejo; a Gonzalo/Ástrov lo representaba Gonzalo Cunill, quien ya tuvo la experiencia de interpretar un drama de Chéjov (con el papel de Nikolai Triletski en *Platónov* del Centro Dramático Nacional de Madrid, 2009); el papel de Irene/Sonia lo interpretaba la joven actriz galardonada con el Premio Goya Irene Escolar, que había participado en 2015 en la lectura dramatizada de distintos fragmentos de las obras del autor ruso (*La gaviota*, *Tío Vania*, *El oso*) bajo el título *Dos tardes con Chejov* en Madrid; Ariadna/Ielena Andréievna fue representada por la célebre actriz Ariadna Gil, quien había tenido su debut hacía veinte años con el papel de Nina en *La gavina* en el escenario del Teatre Nacional de Catalunya (1997).

Rigola puso a sus actores en una especie de caja de madera o sauna sin techo donde el escenario, colocado en medio de un rectángulo, no estaba separado casi de la sala, prevista para sesenta espectadores. Como en *Ivànov*, los actores se dirigen uno al otro con sus propios nombres. El subtítulo «Escenas de la vida rural» se convierte en «Escenas de la vida» en la versión del director catalán; así enseña desde el principio la universalidad de la obra chejoviana. Una pared de madera está tras los actores, con un retrato del Profesor

---

<sup>189</sup> «Зрительская озабоченность историей взаимоотношений чеховских персонажей не зависит от степени соответствия актерских одежд стилю чеховской эпохи.»

que ha sido excluido de entre los personajes, pero sobre el cual se habla todo el tiempo. El escenario está adornado con una planta, un globo, una guitarra que más tarde toca Gonzalo/Ástrov, el iPad de Irene/Sonia que emite música. Las hojas de papel amarillas sueltas por el suelo ofrecen la imagen de un árbol. Hay un árbol dibujado también en el programa de mano: la responsabilidad por la naturaleza que suena en el monólogo de Ástrov es uno de los temas centrales del montaje contemporáneo. No pierden la actualidad tampoco las relaciones de los protagonistas, los temas de la soledad, de la condena.

Sin duda, en algunos casos la modernización del número de personajes lleva a un cambio de la idea original en los diálogos. Así, ante la exclamación del médico en el I acto sobre la gente del futuro que no se acordará de los que viven ahora no hay una niñera que conteste: «La gente no se acordará, pero Dios sí se acordará». El «ni se acordarán» de Gonzalo/Ástrov no recibe réplica. El montaje con su enfoque peculiar resultó impresionante y provocó una reacción bastante emocional y unánimemente positiva de los espectadores y los críticos.

En la hemeroteca del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de Catalunya hemos encontrado doce noticias y reseñas del estreno de *Vania* en el marco del festival Temporada Alta (Girona) y seis artículos dedicados al montaje de 2018 en Barcelona.



Ariadna Gil y Gonzalo Cunill en el cartel de *Vania*.



Rocío García subraya el motivo de la desolación, reflejado en el espectáculo: «Álex Rigola encierra en una caja la desolación vital de Chéjov», y califica la intimidad de los actores y el público de «catártica» (*El País*, 13/11/2017). Imma Merino opina que Rigola ha hecho un ejercicio de depuración máxima para llegar «a l'essencial del teatre com a encarnació sublimada de la vida. A la caixa de *Vania*» y, hablando de los grandes actores y la sencillez difícil de conseguir con la que, de hecho, estos han podido expresar todas las inquietudes del arte dramático de Chéjov, exclama: «Quanta humanitat!» (*El Punt Avui*, 21/11/2017).

Núria Juanico considera que en su montaje minimalista «Rigola captura l'essència de Txékhov» (*Ara*, 16/11/2017), así como presta atención a la manera en que el director reduce la lejanía emocional entre los actores y el público, así que ellos aparecen a la misma distancia que los actores entre sí. La escenificación impresionante por su intimidad se subraya también en el artículo de Marta Cervera quien nota al mismo tiempo la actualidad de las cuestiones referidas en el drama: «Per Rigola, l'obra és un reflex del món actual, del drama d'una societat que, com la de Txékhov, ha perdut el rumb» (*El Periódico de Catalunya*, 16/11/2017). Justo Barranco destaca también la actualidad del tema de la desolación de las personas que se dan cuenta de lo mucho que dista en realidad la vida de sus ideas, sus expectativas. Barranco da una alta evaluación al trabajo del director con los actores que no interpretaban a sus personajes según un texto elaborado previamente, sino tenían «un trato personal» con sus personajes que se transmitía a los espectadores también: el director pretendía «que ells no estiguin recreant personatges sinó que ajuntin la seva vida amb les del seu personatge en escena, que es despullin» (*La Vanguardia*, 16/11/2017). Las palabras del director se citan también en el artículo «El Chéjov al desnudo de Rigola» de Guillermo Altarriba: «No me interesan los personajes, sino las personas que estarán sobre el escenario» (*El Mundo*, 15/11/2017). Altarriba agrega, además, que la intención de Rigola había sido eliminar todo el costumbrismo campestre de la obra original «para llegar al núcleo de Chéjov», concentrado en «la insatisfacción existencial que se abre cuando la vida no es lo que uno esperaba», y vuelve a citar al director: «Es una obra tremendamente dolorosa, como recolocar un hueso roto».

Juan Carlos Olivares en «Cors trencats» (*La Vanguardia*, 27/11/2017) admite que al principio la metodología de *Vania* podría parecer alineada con las obras de Oriol Tarrasón y Daniel Veronese, pero la interacción que se desarrolla con los actores hace evidente la

singularidad del camino emprendido por Rigola: «Cada paraula de text del Txékhov adquireix un nou valor». Aunque todos los intérpretes le parecen de una sinceridad desarmante, Olivares destaca a Irene Escolar que «és d'una delicadesa commovedora. No es pot expressar més amb menys, no es pot ser millor en la lectura del director».

Carlos Sala resume las reglas planteadas en el juego que propone Rigola: olvidarse de la verosimilitud del relato, de la invención de emociones ficticias; recordar que «no son personajes los que hablan en el escenario, son los mismos actores que usurpan las palabras de los personajes, como si el público participase de un ensayo más que de la obra en sí» (*La Razón*, 15/11/2017). El ensayo mismo debería ser un acto de «verdad escénica»: Rigola invitaba a sus actores a ensayar de tal manera que cualquiera, al entrar en el estudio en ese momento, pensara que los actores simplemente tenían una charla cotidiana. La tercera regla que destaca Sala es que los actores no interpretan emociones, «sino que sólo responden a las emociones que les empuja el texto».

Hablando de la vuelta del espectáculo a Cataluña en el marco del Festival Grec, Marta Cervera (*El Periódico*, 05/07/2018), como Altarriba, elige un título que expresa la desnudez, el efecto del espectáculo, «Rigola serveix amb 'Vania' un Txékhov a pèl», mientras que María Güell habla del «Existencialismo en estado puro» (*ABC*, 29/06/2018) y recuerda el lema schopenhaueriano que comparte el director: «Si aceptamos que la vida es dolor, podremos disfrutar de los momentos felices». La periodista destaca también la contemporaneidad que busca Rigola en sus propuestas, libres de costumbrismo y de geografía.

Literalmente todos los reseñadores del montaje en el teatro Muntaner en 2018 recalcaron la interpretación de los actores. Esta vez, Marta Cervera escribe: «És un luxe tenir tan a prop el magnífic quartet d'actors que l'acompanyen [al director] en aquest *Vania*» (*El Periódico*, 05/07/2018). Sobre el fondo de la interpretación brillante de todos los protagonistas, en la prensa destacaba la emocionante Irene/Sonia. En su entrevista con Andreu Gomila la actriz Irene Escolar explica: «Som transmissors de les paraules de Txékhov. Els personatges han de passar per nosaltres, però són més Txékhov que mai» (*Time Out Barcelona*, 04/07/2018). A. Gomila se refirió al espectáculo también el 18 de julio, describiendo a I. Escolar como «el centre gravitacional de les nostres mirades» y agregando: «No sé si és la millor obra que he vist en ma vida. L'he vista tres cops i encara

em meravella» (*Time Out Barcelona*, 18/07/2018). La interpretación de Irene Escolar es altamente apreciada también por Marcos Ordóñez en su entrevista con la actriz. Esta cuenta en la entrevista sobre la increíble acogida que recibió el espectáculo en Barcelona, las emociones que venían de los espectadores cuya cercanía impedía fingir: «La única manera de sostener esta función es que las tensiones y los vínculos entre nosotros sean reales, realmente veraces» (*El País*, 18/07/2018). «En les llàgrimes d'Irene Escolar hi ha tota l'obra», escribe el crítico José Carlos Sorribes (*El Periódico*, 13/07/2018), admirando la sinceridad de la actriz.



Irene Escolar. Luis Bermejo. Fotografía: Alba Pujol

Los críticos fueron unánimes también a la hora de subrayar la actualidad del tema elegido. «Per a Rigola el desencant i el dolor de l'ésser humà d'avui no dista tant d'aquell que va reflectir Txékhov en les seves obres», opina M. Cervera (*El Periódico*, 05/07/2018).

Al resumir los montajes más exitosos del Temporada Alta en 2017, Josep Maria Fonalleras escribe: «La majoria d'entesos, crítics, espectadors inquiets, ànimes encuriosides i aficionats al món de l'espectacle han sentenciat que el Temporada Alta d'aquesta tardor té dos guanyadors. Una versió essencial, intensa i concentrada del *Vània*» (*El Punt Avui*, 15/12/2017), mientras el segundo ganador sería el espectáculo de danza de Alain Platel. Un resultado parecido hubo en el Grec: como informan en *El Periódico* (02/08/2018), el festival sumó un gran número de espectadores jóvenes y público local, y entre los montajes destacaba *Vania*, con un aforo del 98,54 %.

Así pues, en la adaptación de Rigola ni la reducción del número de personajes, ni el cambio de sus nombres propios, ni la redistribución del texto entre el reparto, ni la escenografía moderna con la música que sonaba del iPad impidieron una reacción emocional y unánimemente positiva por parte del público y de los críticos, mientras estos destacaban sobre todo el humor chejoviano transmitido con éxito y la fidelidad a la esencia y al espíritu de la obra. Adolfo Prego recapitulaba *Tío Vania* en 1957:

Este drama que vais a ver no empieza en el momento de levantarse el telón. Ha empezado mucho antes, y cuando los personajes entran en escena lo harán trayendo aquí un pasado. Tampoco termina con la última escena del último acto. Proseguirán hacia su ocaso los destinos de los que aquí han permanecido en un momento para nuestra satisfacción (Bloin, 2006: 270).

El montaje de Rigola desarrollaba ese subtexto palpitante antes de levantarse el telón y las preguntas que quedan en el aire cuando la función acaba. Y al final del espectáculo, cuando Luis/Vania escribía en la pared «2007» o «2018», se percibía con claridad que durante los últimos 120 años las cuestiones planteadas por el escritor ruso no habían perdido para nada su relevancia.

Sirkku Aaltonen sostiene que los lectores son como unos inquilinos que ocupan los textos durante un tiempo, más aún si se trata de los textos dramáticos: «In the theatre there are many tenants, and just as many meanings to be taken of texts» (2000: 29). Los significados que ponía de relieve la aproximación de Rigola en el texto de *Vania* se relacionaban con sus capas existencialistas, el retrato de unos mortales cuyos deseos no se pueden cumplir, en un mundo que no corresponde a sus ideales y los condena al aislamiento. Por otro lado, Chéjov, mejor que ningún otro autor, permitía a Rigola encarnar su nuevo enfoque de las producciones teatrales basado en la verdad escénica, en la interpretación como una manera de contar y en la proximidad del espectador que facilitaba la profundización de lo sucedido en el escenario en el campo connotativo: la mente de los espectadores. En efecto, varias de las escenificaciones contemporáneas acercan a Chéjov al teatro post-dramático, creando un «escenario mental» incluso cuando no hay escenario y los actores hablan desde la platea o en una caja, como en el montaje de Rigola.

Esta posibilidad de modernizar a Chéjov se explica, en primer lugar, por la actualidad de los temas planteados por el escritor ruso. Los aspectos de la vida que trata preocupan a la gente moderna. Rigola subraya los rasgos schopenhauerianos de la filosofía del escritor ruso, su comprensión del dramatismo de la vida. Según el director catalán, somos especialmente sensibles a los personajes de Chéjov porque hoy en día, demasiado acostumbrados a los logros fáciles, estamos dolorosamente expuestos a la decepción.

*Vania* bajo la dirección de Rigola es un ejemplo acertado del encuentro dialógico entre dos culturas del que habla Bajtín, que «no se fusionan ni se mezclan, cada una conserva su propia unidad e integridad clara, pero se enriquecen mutuamente»<sup>190</sup> (1979: 334-335). En 2020, el equipo estrenó la versión televisiva de *Vania*. Dirigido por Carla Simón, con el guión de Rigola y el elenco original, el episodio se emitió por HBO España como parte de la serie *Escenario 0*.

Una modernización de Chéjov, aunque con otro enfoque, planteó el dramaturgo y director teatral Ernesto Caballero en su montaje de *El jardín de los cerezos*, interpretado por el Centro Dramático Nacional de Madrid en el escenario del Teatre Nacional de Catalunya del 10 al 21 de abril de 2019. En el programa de mano el director declaraba haber ideado su montaje contra todos los clichés sobre cómo debe ser el teatro de Chéjov. Cabe notar que la existencia de tales clichés afirma otra vez la integración completa de las obras del autor ruso en la cultura receptora: los críticos y el público están tan acostumbrados a los montajes de sus dramas que una interpretación diferente de la aproximación común evoca la reacción: «¡Esto no es Chéjov!». E. Caballero explica cómo es esa aproximación:

Se trata de una suerte de ensoñación de eso que ha dado en llamarse «melancolía rusa», sazónada de ahogados sentimientos, evocaciones emocionales del pasado, ensimismadas introspecciones psicológicas, muebles y objetos palpitantes de memoria emotiva, estancamiento de la acción y los personajes, sombrillas, maletas, samovares, largas y ensimismadas pausas psicológicas, atmósfera de tedio desbordando la cuarta pared...

---

<sup>190</sup> «При такой диалогической встрече двух культур они не сливаются и не смешиваются, каждая сохраняет свое единство и открытую целостность, но они взаимно обогащаются.»

Caballero se proponía excluir todo lo arriba mencionado y concentrarse en una palabra clave del original, tan frecuentemente olvidada por los directores de teatro: «comedia»<sup>191</sup>. Con transmisiones en vivo de las grabaciones por teléfono y música desenfadada, el montaje, tal vez, se podría resumir en el monólogo de Firs: «Ya está hecho. No importa. Sigamos divirtiéndonos», mientras los otros personajes cantaban «I Want to Break Free», de Queen, en karaoke. Aunque la versión no recibió una reacción positiva unánime de los críticos, en Barcelona el espectáculo se presentó en el Teatre Nacional siempre con la sala al completo.

### 3.5.3. Chéjov en Cataluña después de la pandemia. *L'oncle Vania* de Oskaras Koršunovas (2021)

La última puesta en escena de una obra de Chéjov en Barcelona antes de que el continente europeo se sumiera en la crisis —cultural inclusive— del Covid-19 tuvo lugar a principios de 2020. El día del cumpleaños del dramaturgo, 29 de enero, Münchner Kammerspiele presentó en el escenario del Lliure *Drei Schwestern*, una versión de «Три сестры» de la alemana Susanne Kennedy, con la dramaturgia de Helena Eckert. La producción utilizaba la obra de Chéjov como fondo para plantear el tema nietzscheano del eterno retorno. Mediante la repetición de acciones y frases de los personajes en diferentes momentos se cuestionaba la propia división del tiempo en pasado, presente y futuro; se invitaba al público a reflexionar sobre el movimiento circular del tiempo. Esta interpretación coincidía con la definición de Howard Moss que aparece en la colección de artículos *Anton Chekhov*, editada por H. Bloom: «In *Three Sisters*, the inability to act becomes the action of the play» (Bloom 1999: 121). En la nueva versión alemana, las hermanas no son personajes en el sentido moderno, sino *personæ*, máscaras del teatro antiguo: aparecen sin rostro, vestidas de ropa uniforme. A lo largo de la obra se repiten algunos fragmentos del texto (por ejemplo, la profecía de Vershinin sobre la vida en la Tierra dentro de doscientos o trescientos años). Durante la charla tras el espectáculo, los representantes de la compañía alemana destacaron el protagonismo del público en el teatro contemporáneo:

---

<sup>191</sup> En una carta, expresando su insatisfacción con el primer montaje del Teatro de Arte, Chéjov se preguntaba: «¿Por qué los carteles y los anuncios periódicos se empeñan tanto en llamar mi obra un drama? Nemiróvich y Alekséyev [Stanislavski] definitivamente ven en mi obra no aquello que yo escribí...» («Почему на афишах и в газетных объявлениях моя пьеса так упорно называется драмой? Немирович и Алексеев в моей пьесе видят положительно не то, что я написал...», П. XII, 1983: 81).

según esta visión, el verdadero protagonista está en el patio de butacas y la obra debe adaptarse a sus necesidades, mientras la obligación de partir del texto se ve como un yugo del que el teatro ha empezado a desprenderse. Como señaló la dramaturgista de la obra Helena Eckert, las obras de Chéjov siguen hablándonos, aunque sirvan de excusa para escenificar las propias ideas del director.

La popularidad del teatro de Chéjov en Cataluña no menguó durante los meses de restricciones debidas a la pandemia. Todavía en julio del 2019 Àlex Rigola había impartido un taller de interpretación en la Sala Beckett enfocado en el texto de *La gavina* que quería estrenar próximamente. El estreno se hizo esperar hasta octubre del 2020. La obra se representó en El Canal de Salt y en la Villarroel de Barcelona. Como confesaba el director en una entrevista, Chéjov ayuda a hacerse preguntas: «Vull que [l'espectador] es faci preguntes, que vegi petjades de vida, trossos de vida i això el porti a recordar paral·lelismes d'ell mateix» (*Time Out*, 10/03/2020).

Dos meses más tarde Julio Manrique llevó al escenario la adaptación de *Les tres germanes* que había preparado junto con Marc Artigau y Cristina Genebat. La escenografía de Lluç Castells situaba a los personajes de Chéjov en una enorme pecera, «en la qual es veuen atrapats físicament i existencialment» (José Carlos Sorribes, *El Periódico*, 25/12/2020). La representación que, debido a la nueva realidad, se pudo ver desde casa, en la Sala Online del Lliure, reflejaba el presente desesperado y el futuro incierto de las hermanas: «Publicat el 1900, aquell present i aquell futur semblen d'aquest 2020 pandèmic. Per no parlar d'aquesta peixera que tant ens remet a la idea del confinament» (*ibid.*).

El tema de la pandemia sigue imperante en los anuncios del Temporada Alta en 2021. Justo Barranco informa que el festival «ataca la crisi amb un rècord de muntatges» (*La Vanguardia*, 27/05/2021). Recapitulando los resultados, Marta Cervera reitera que «Temporada Alta tanca amb èxit la 30a edició malgrat la covid» (*El Periódico de Catalunya*, 18/12/2021) y destaca el espectáculo de la inauguración del que el festival podría estar particularmente orgulloso, *L'oncle Vania* del director Oskaras Koršunovas. No era la primera vez que el prestigioso director lituano visitaba Cataluña: ya había participado en el Temporada Alta con sus versiones originales de las obras de Shakespeare, Beckett, Gorki, Sarah Kane y otros. El primer drama de Chéjov que dirigió

en Girona fue *La gavina* (2014), con el que ya había manifestado su intención de presentar al clásico desde un punto de vista moderno.

Una de las peculiaridades que llamó más la atención fue el elenco íntegramente catalán, «tot un regal», según el director (*Ara*, 08/10/2021), compuesto por Julio Manrique (Vània), Ivan Benet (Àstrov), Júlia Truyol (Sònia), Raquel Ferri (Ielena), Lluís Marco (Serebriakov), Anna Güell (Marina) i Carme Sansa (Màrya Vassílievna). Como los montajes del 2004 y 2007, este también se presentaba como basado en la traducción de Feliu Formosa con la colaboración de Nina Avrova, a pesar de haber usado, en realidad, una revisión del texto de Avrova con Casas publicado en 1999.

Después del estreno en Girona, el montaje se representó durante un mes en el escenario del Teatre Lliure de Barcelona, conocido por su repertorio innovador. Entre la pléyade de actores destacaba Julio Manrique, intérprete del personaje epónimo. Su interpretación de Vania se benefició, sin duda, de la experiencia que había tenido al dirigir las obras del mismo autor, *L'hort dels cirerers* en la adaptación de David Mamet (2010) y *Les tres germanes* (2020). El propio Koršunovas subrayaba el papel de la experiencia vital para poder afrontar esta obra de Chéjov. Según el director lituano, la selección de la obra se debía a su fijación en el tema de la edad, su carácter terapéutico. En una entrevista señala:

Arriba un moment que prens consciència que ja no pots estar assajant la vida, que de cop la vida es fa real, ja no pots deixar la vida per demà i entens que hi ha somnis que ja no seran reals, que ja no pots canviar la vida, tens el que tens (*La Vanguardia*, 09/10/2021).

Comparando el tema de la edad en «Леший» [*El bruixot dels boscos (El duende)*] y «Дядя Ваня», Lía Bushkánets señala que «ambas piezas de teatro se relacionan con una cuestión que le preocupaba extremadamente al autor mismo: el problema de la edad como un determinado estado psicológico»<sup>192</sup> (2019, I: 308), y concluye que en «Дядя Ваня» habían desaparecido todos los episodios de la versión anterior en las que triunfaba la juventud, mientras que se habían mantenido los fragmentos en los que se hablaba de la vejez. Por eso la investigadora distingue varios conflictos en «Дядя Ваня»: la falta de atención y de

---

<sup>192</sup> «...обе пьесы связаны с вопросом, чрезвычайно волновавшим самого автора: это проблема возраста как определённого психологического состояния.»



comprensi3n en la familia, el conflicte intergeneracional, el motiu de la juvenut perduda.

Este motiu se fa fonamental en la escenificaci3n de Koršunovas. «És conegut que cap altre autor no hi dedica tanta atenci3 a l'edat. Txèkhov detalladament descriu l'edat de cada personatge», comenta el director en un videanunci3 para las funciones en el Lliure (09/12/2021). En su visi3n de «Дядя Ваня», los bosques perdidos irreparablemente reverberan en la vida perdida irreparablemente. Chéjov, igual que un autor contemporáneo, habla de la ecología y su papel en la vida humana, la necesidad de huir de la ciudad, reflejando una situaci3n equiparable a la actualidad: «Ens trobem amb la confrontaci3 de dues èpoques, amb molts reptes nous que fan referència a l'emancipaci3 de la dona, els canvis en les relacions i la catàstrofe espiritual de molta gent» (Koršunovas en *Ara*, 08/10/2021).

De este modo, el director se proponía expresar la dolorosa conciencia del tiempo perdido, de la vida perdida, pero también hacer hincapié en los irreparables daños ecológicos a los que se referían los personajes de Chéjov, un problema cada vez más crítico. Para borrar las fronteras del tiempo y mostrar la actualidad de los temas tratados por Chéjov, el director reunió en el escenario elementos de diferentes épocas. La escenografía pretendía reproducir escenas de la vida rural —el *bruitage* con el canto de los pájaros, la voz del cuco, los árboles—, pero también conseguir la inclusi3n del público: unas puertas corredizas de cristal separaban la finca del proscenio, y ya antes de que empezara el espectáculo, el público se veía reflejado en el escenario.

Otro aspecto pretendido por el director con este montaje era romper los clichés que suelen acompañar el nombre de Chéjov. En las entrevistas Koršunovas comenta que el público se ha acostumbrado a diversos clichés en las producciones de Chéjov, silencios y pausas que, en su opini3n, aburren. Su versi3n, en cambio, intentaba devolver el dinamismo inherente a Chéjov sin seguir las pautas tradicionales: «com parlar com Txèkhov, com fer silencis com Txèkhov, com fer les pauses, i molts, molts més d'altres clixés enganxats, cosa que fa Txèkhov irresistiblement avorrit» (*ibid.*). Koršunovas quería enseñar a un Chéjov dinámico, moderno. En la videopresentaci3n el director habla del humor imprevisible de Chéjov y recuerda: «Txèkhov és molt multinivell, el dolor i la broma per ell van junts». Desde este punto de vista resulta curiosa la reseña de Jacinto Ant3n en *El*

*Pais*: considerando que Koršunovas había dirigido un montaje extraordinario, el crítico admira sobre todo su «atmósfera emocional», la «tristeza indefinible» que hace humedecer los ojos, la melancolía provocada por la historia de los personajes en cuyos sentimientos los espectadores pueden proyectar los suyos y la «nostálgica y pegadiza melodía, de Antanas Jassenka» (09/10/2021). La reseña añade, sin embargo, la «alegría especial indefinible», la «luminosidad» y la risa en ocasiones como otros rasgos de la obra de Chéjov que el director lituano había conseguido transmitir con ocho actores enormes. Es decir, el montaje de Koršunovas recreaba la tragicomicidad de la obra chejoviana. Según E. Bentley, «Chekhov had a feeling for the unity of drama, yet his sense of the richness of life kept him clear of formalism» (1949: 235). Esa riqueza era plenamente visible en el espectáculo del director lituano con el elenco catalán.

A pesar de introducir muy pocos cambios en la traducción de Avrova y Casas en la producción del 2021 —los protagonistas, a diferencia de los del original, se tutean; los actores usan algunas expresiones coloquiales en catalán—, aparecen nuevas formas para satisfacer las expectativas del público de la era del cinematógrafo y media digital, acostumbrado a la plenitud de las imágenes visuales. La pantalla encima del escenario en la que se podía ver la videograbación del paseo del profesor y su familia proyecta de tanto en tanto algunas frases clave de la obra («Amb un temps com aquest, seria bonic penjar-se...»), «En un ésser humà, tot ha de ser bonic»<sup>193</sup>); el personaje de Teleguin se encarga de agregar texto en el texto, grabando a otros con una cámara, e intertexto, tocando en su guitarra eléctrica la melodía de «Torture Never Stops» de Frank Zappa, Vània canta la canción «Creep» de Radiohead; a Àstrov lo llaman por teléfono; los amigos beben vino del porrón tradicional. Resultaba especialmente acertado el uso de primeros planos en la pantalla durante algunas réplicas, lo cual permitía seguir las expresiones faciales de los actores.

El siguiente objetivo del director lituano era la interactividad, la implicación del público. Para subrayar algunas partes del texto, los actores se acercaban a las candilejas y se dirigían inmediatamente a la sala que se iluminaba. «La gent que t'envolta és estranya», comenta Àstrov en la primera escena, e inmediatamente saluda al público: «Hola! Bona tarda!». Al no recibir respuesta, prosigue: «Molt estranya!». Vània pide al público que

---

<sup>193</sup> El análisis se basa en la puesta en escena del 18 de noviembre del 2021 en el Lliure de Montjuïc.

aplauda a Sònia cuando enumera con admiración las virtudes del doctor en el primer acto. Serebriakov se esconde entre las butacas cuando Vània le dispara. La relación entre Vània y Serebriakov se presenta bajo una nueva luz: a diferencia de otras escenificaciones de la obra, se manifiestan en igual medida tanto la admiración pasada de Vània por el cuñado erudito como toda la profundidad de su desprecio actual, que llega hasta la imitación irónica de su voz senil y las bromas sobre su tacataca. Aunque en algunos casos estas desviaciones están acordes con la idea de la obra, otras resultan un poco largas e inapropiadas, como la búsqueda de la gallina desaparecida por todo el auditorio.

Otro elemento original es la estructura rítmica de la producción. El leitmotiv del piano, las canciones utilizadas, la repetición de gestos crean una tensión especial, y apenas se nota que la producción dura tres horas. A veces el director consigue un efecto inesperado sin cambiar el texto. Así, después de la interrogación a la que Ielena somete a Àstrov para averiguar sus sentimientos por Sònia, las dos protagonistas intercambian versos en recitativo, lo que hace más impresionante la respuesta que privará a Sònia de toda esperanza. Resulta interesante la escena de la repetida despedida en silencio, una metáfora que deja claro cuántas veces recordarán los que se quedan al matrimonio que se marcha de la finca.

Sin embargo, ciertas variaciones impregnaban la producción en demasía de aspavientos. Como señala el crítico Gabriel Sevilla, el personaje de Àstrov en la producción está presentado a veces demasiado «desatado, loco de jocosidad», y Teleguin «abunda en el histrionismo (...) y es responsable de los extemporáneos rasgueos eléctricos y de los ociosos vídeos en directo» (<https://recomana.cat>, 20/11/2021). Otro crítico de la plataforma, Ramon Oliver, califica de superficiales o grotescas algunas escenas de la producción que el original desenvuelve con «l'equilibri entre allò patètic i allò tràgic» (<https://recomana.cat>, 01/12/2021). No obstante, recomienda ver el espectáculo para disfrutar de una obra «absolutament magistral», conocer a uno de los directores más esenciales del escenario europeo de las últimas décadas, aplaudir «els bons i fins i tot molt bons moments interpretatius que ens ofereix el repartiment del muntatge» y, finalmente, «deixar-se portar per allò que més encertadament s'apropa a la bellesa i l'emoció del text del qual parteix». Entre estos momentos acertados destaca el espíritu ecologista y, sobre todo, el cariño que comparten el tío y la sobrina.

Por otro lado, la obra recibió muchas críticas rotundamente positivas. Los críticos destacaban que la producción de tres horas del director lituano era conmovedora e impresionante. Imma Merino confiesa que el montaje de Koršunovas es uno de los *Vània* que más le ha gustado: «Amb un immens Julio Manrique com a Vània, Koršunovas aconseguix, d'una manera que no havia vist mai, materialitzar aquella idea expressada per Txèkhov que les seves obres teatrals són comèdies sobre el drama de la vida» (*El Punt Avui*, 07/12/2021). Recordando la propuesta de Rigola, la crítica apunta: «Si estimo aquests dos muntatges és perquè, precisament, s'hi fa present com la vida palpita en el teatre de Txèkhov. Tots dos trenquen constantment amb la quarta paret amb els personatges adreçant-se als espectadors, però no creen distanciament, sinó més proximitat». José Vicente Peiró, a su vez, llama la recreación controvertida. Aunque considera que el nuevo *L'oncle Vània* no perdía la esencia del texto fuente, cree que la escenificación pecaba de pretensión de originalidad: «el teatro debe provocar emociones y reflexiones y este montaje apenas consiguió algo más que fijarme en los virtuosismos encajados y las excelentes interpretaciones» (<https://www.redescenica.com>, 24/01/2022).

N. Juanico y L. Serra llaman *L'Oncle Vània* uno de los ases del Temporada Alta y una muestra de la afición de Oskaras Koršunovas a los experimentos (*Ara*, 08/10/2021). El artículo informa que el director había faltado a la cita del Temporada Alta una sola vez en los últimos once años: en 2020, el año de la pandemia. Las reseñadoras destacan en la puesta en escena de Koršunovas la combinación de referencias a distintos siglos y espacios geográficos, así como el cásting del montaje. Hablando de la diferencia entre la imagen que tiene Chéjov en Cataluña y la visión del director lituano, Juanico y Serra citan las palabras de Julio Manrique, el intérprete de Vània:

Des de Catalunya el llegim com el bon doctor, l'humanista amable. Koršunovas ens ha permès veure un metge amb un bisturí que obre la gent en canal per ensenyar el que hi ha allà dins –diu l'actor–. I a vegades és dolorós i cruel.

Por otro lado, Andreu Sotorra se fija en la sorprendente proximidad de la obra de Chéjov a la realidad catalana: «la trama de “L'oncle Vània” encaixaria perfectament en un ambient i un paisatge neorural català que tant podria ser d'ahir o d'abans d'ahir com d'avui mateix» (<https://recomana.cat>, 19/11/2021). El crítico destaca el humor en el montaje de Koršunovas, intensificado por la ruptura de la cuarta pared. Así, en la escena

en la que el professor se escapa por la platea, perseguido por Vània que lo amenaza con un revólver, «com si d'un espectacle familiar es tractés —i això sí que és exclusiu de la meva funció però que el guió ho podria adoptar d'ara endavant— una veu innocent del públic xamulla i el delata en la foscor: “Aquí!”».

La afinidad del drama con las penas de la actualidad se indica en la reseña de Alba Carmona también:

La producció, interpretada per actors catalans de primer nivell, traspua a la perfecció les angoixes que descrivia el metge i dramaturg ara fa més d'un segle, i que no disten gaire de les actuals. Les seves preocupacions són les nostres, de la sensació d'haver malgastat el temps a la irreversible destrucció de la natura que denuncia Astrov (*Diari de Girona*, 10/10/2021).

El mensaje principal que percibe la crítica en la producción del director lituano es el imperativo de resistir a pesar de las angustias de la vida.



Raquel Ferri, Júlia Truyol, Julio Manrique (Vània)

Fotógrafa: Silvia Poch

Entre las preocupaciones descritas por Chéjov y vigentes en el siglo XXI, Santi Fondevila da mayor importancia al tema ecológico y al papel del médico-PROTOECOLOGISTA: «...Àstrov, l'inevitable metge present a totes les seves obres, s'erigeix en predecessor de Greta Thurnberg i anuncia la futura apocalipsi climàtica. Es tracta d'un tema preponderant en aquesta proposta a través de les ininterrompudes projeccions de naturalesa» (*Ara*, 10/10/2021). Marta Cervera remarca este concepto en el contexto actual de la crisis climática y espiritual: «El 1896, quan es va estrenar el text, molts creien que el futur era a la ciutat, “la modernitat avançava a costa d'aniquilar la naturalesa”. Avui el desastre ecològic continua» (*El Periòdic*, 08/10/2021).

Manuel Pérez i Muñoz en «Totes les cares de Txékhov» (*El Periòdic*, 12/10/2021) recuerda el desacuerdo del autor con Stanislavski por dirigir sus obras como dramas. El crítico remarca que la version de Koršunovas, al contrario, destapa diferentes lecturas que esconde el texto, «les combina i fins i tot les enfronta, donant lloc a un fris polièdric que revela tota la potència del clàssic». Una de las grandes ventajas que ve Pérez i Muñoz es la cooperación del director extranjero con el reparto local. La ruptura repetida de la cuarta pared se describe como «un atreviment gairebé desvergonyit», aunque se subraya que los cambios introducidos no se referían al texto de la obra. Como puntos negativos se mencionan la caída del ritmo en algunos momentos y la reiteración insistente a la hora de buscar formas originales. El reseñador no olvida destacar al equipo actoral que «respira conjuntament» y a Julio Manrique que «com a Vànïa se submergeix sense complexos en el patetisme del personatge, salta amb resolució del drama al to grotesc, gairebé de vodevil, amb el qual es rematen algunes escenes clau».

La «vulnerabilitat patètica» de Julio Manrique le causa admiración también a Jordi Bordes (*El Punt Avui*, 10/10/2021). El crítico acentúa, además, los nuevos matices que aportaban Raquel Ferri (Ielena) y Júlia Truyol (Sònia) a sus personajes, la interpretación profunda y afinada que conseguía una interacción reveladora entre los protagonistas: «Són de les posades en escena que es poden seguir sense mirar el que parla si no els que l'escolten». Suponiendo que la duración del espectáculo podría ser excesiva, Bordes agrega en el acto que «la peça distreu, diverteix i, també, emociona».

La emoción se refleja en la reseña de Joaquim Armengol en la revista *Núvol* también. El crítico exclama: «Per primera vegada hem vist un muntatge de *L'oncle Vànïa* renovat,

allunyat de l'estereotip, net de prejudicis escènics, que trenca sovint la quarta paret, lliure, enèrgic, còmic, tràgic, grotesc, emotiu... Sensacional» (13/10/2021), y reconece que la personalidad de Koršunovas lo impregna todo, aunque el espíritu de Chéjov permanece impoluto. «És més, diria que il·lumina de manera esplèndida la fragilitat abissal de l'existència humana davant la vida, sovint tan grotesca, implacable i despietada. Com ho fa? Contrastant el dolor i la broma en un equilibri escènic magistral». Según Armengol, la puesta en escena concilia el presente y el pasado gracias a unos elementos lumínicos y escenográficos, consigue un efecto irónico admirable a través del ritmo, el humor imprevisible y la plena libertad actoral y, a pesar de algunas innovaciones que no aportan mucho, «tot plegat respira l'atmosfera i l'encant txekhovià».

Un mes más tarde la misma revista dedicó palabras panegíricas al diseño escénico de Gintaras Makarevicius que, gracias a la combinación de dos espacios separados por las puertas transparentes, creaba una tierra de nadie atemporal, reflejando el momento en el que también se encontraba el público. Según la reseña, *Vània* de Julio Manrique «porta fins al paroxisme el neguit existencial del personatge i la ràbia d'haver dilapidat la seva vida» (*Núvol*, 29/11/2021). Se destaca la culminación emocional en la escena donde la furia patética del protagonista cede el paso ante una autoironía desoladora. La reseña admite que se abusa de la ruptura de la cuarta pared, a pesar de considerarla efectiva, ya que «fa que l'espectacle es desclogui i ens interpel·li».

Josep Maria Fonalleras observa que la puesta en escena fue «Més que un samovar» (*El Periódico*, 17/11/2021), una visión que reestructuraba la manera de leer a Chéjov desde una perspectiva alejada de los tópicos asociados con Rusia, como el samovar o la melancolía, y conseguía transmitir un mensaje contemporáneo: la preocupación por la naturaleza, «la manca de consciència del futur que llegarem als nostres fills, però també l'efecte mirall que s'estableix entre uns personatges que podrien ser llunyans i nosaltres mateixos».

Magí Camps resume que la escenografía poderosa de Koršunovas había convertido *L'oncle Vania* en una experiencia inmersiva: «l'obra de Txèkhov interpel·la directament els sentiments i les consciències, i Koršunovas ha sabut arribar directament al públic» (*La Vanguardia*, 09/10/2021).

### 3.6. Conclusiones de la Tercera parte

La representación más antigua y la más reciente de «Дядя Ваня» en Barcelona están separadas por un intervalo de noventa y cinco años. La recepción de la obra en Cataluña ha ido evolucionando a lo largo de este tiempo, dependiendo de la posición del público en determinado momento histórico. Algunos montajes han revelado nuevos significados sin cambiar el texto, otros han producido nuevos textos para transmitir los significados. En todo caso, la recepción ha tenido lugar a través de un diálogo entre el texto y el público.

Entre 2000 y 2022 el público de Barcelona y Girona ha podido contemplar once versiones de la obra que diferían en la traducción en la que se basaban, en el idioma, en su acercamiento a la integridad del texto, en el número de personajes, en la época y la ambientación que representaban. Sin embargo, se puede detectar entre ellas varias tendencias en común, como la enfatización en la obra de los temas vigentes en la actualidad, la tendencia a aproximarse al público, la actuación focalizada en la vivencia, el papel importante del acompañamiento musical, la atención detallada hacia los personajes secundarios en caso de incluirlos. Todos estos montajes compartían preocupaciones comunes por los temas universales presentes en la obra de Chéjov, como la revaluación de la vida a cierta edad, las relaciones entre la familia, los desastres ecológicos, el esfuerzo por una convivencia eficaz que lleve a la satisfacción y el bienestar común. Desde el punto de vista formal, estos temas se plantearon con unos enfoques opuestos. Si Minguell (2000), Broggi (2007) y Koršunovas (2021) modernizaron el contexto, Narros (2002), Ollé (2004) y Dodin (2011) optaron por una lectura clásica, mientras que Pau Miró (2005), Veronese (2007), Tarrasón (2014), Alfaro (2016) y Rigola (2017) ofrecieron recreaciones a partir del original. En los primeros montajes se utilizaron traducciones indirectas: la de Feliu Formosa al catalán (Minguell, 2000) y la de Andrés Trapiello al castellano (Narros, 2002). En tres ocasiones el texto se presentó como una cotraducción de Nina Avrova y Feliu Formosa al catalán (Ollé, 2004; Broggi, 2007; Koršunovas, 2021), aunque con toda probabilidad se trataba de una reescritura basada en dos traducciones: la de Avrova con Casas y la de Formosa. La mayoría de las escenificaciones posteriores creó su propio texto dramático (Miró, 2005; Veronese, 2007; Tarrasón, 2014; Alfaro, 2016; Rigola, 2017). La segunda década del siglo abundó



en nuevos textos creados no sólo a partir de la obra de Chéjov, sino también en torno a su figura (Pennington, 2015; Tosar, 2016).

Con tanta variedad, cada nuevo montaje no dejaba de llenar las salas: el nombre de Chéjov empezó a asociarse con la imagen de un clásico al que valía la pena ver. «Дядя Ваня», a su vez, obtuvo más fama gracias a sus exitosas interpretaciones cinematográficas internacionales y, como observaba Ramon Oliver de acuerdo con Joan de Sagarra, no importaba la cantidad de veces que uno podría haber visto la obra: esta siempre acababa emocionando. Al mismo tiempo, dichas once escenificaciones en Cataluña ofrecían tanta diversidad que un espectador podría verlas todas sin aburrirse. Desde la primera interpretación de «Дядя Ваня» en Cataluña en el siglo XXI, la versión de Minguell en 2000, la obra pasó de ser el drama de Chéjov menos representado en Barcelona a alcanzar el mayor número de puestas en escena. A diferencia de las reseñas de principios de siglo, todavía influidas por la lectura nostálgica de los Pitoëff y la naturalista de Stanislavski, la crítica posterior da una valoración cada vez más positiva a las propuestas originales, considerando que estas transmiten la esencia de la obra a pesar de actualizar su lado formal. Si los primeros montajes se juzgaban por el grado de su adecuación al método stanislavskiano, la última puesta en escena recibe un panegírico por ser «més que un samovar» (Josep Maria Fonalleras en *El Periódico*, 17/11/2021).



## 4. CONCLUSIÓN GENERAL

Con relación a los puntos de partida definidos en el II apartado de la Introducción, el material analizado permite revelar el interés creciente de los traductores catalanes del siglo XX por la literatura rusa, el establecimiento del prestigio de la traducción directa como única traducción de calidad y la intensificación de los contactos personales y profesionales entre Cataluña y Rusia a finales del siglo, lo cual aumenta el número de las traducciones directas. Uno de los autores clave de Rusia cuya obra empieza a traducirse con mayor frecuencia es Chéjov, sobre todo su obra dramática, no suficientemente conocida y representada durante la dictadura franquista. Tanto los traductores como los teatros catalanes intentan llenar el hueco con nuevas versiones de los dramas de Chéjov que ya gozaban de fama en otros países occidentales como Alemania, Gran Bretaña, Francia e Italia. Este desarrollo prepara el terreno para la posterior recepción del teatro de Chéjov a partir de una tradición traductológica estable.

De hecho, el interés por la narrativa, más difundida a principios del siglo XX, cede su lugar a una mayor divulgación de la obra dramática y, en comparación con los primeros traductores, cuyo objetivo era incorporar el nombre del famoso escritor ruso en el caudal literario catalán y así aumentar el capital cultural de la cultura meta, los nuevos traductores casi siempre tienen en mente una futura escenificación específica de la obra que van a traducir.

Muchas producciones, a su vez, toman las traducciones como base para crear nuevas reescrituras del texto, adaptaciones o adaptaciones libres. A pesar de diferentes enfoques hacia el original, todas las versiones comparten la influencia por la filosofía chejoviana, su manera de retratar las relaciones interpersonales, su *leitmotiv* de la responsabilidad humana por su felicidad y por el mundo. Los directores contemporáneos buscan en la obra de Chéjov los temas omnipresentes en cualquier vida, preguntas planteadas vigentes hasta hoy y situaciones al alcance de todo espectador. Al mismo tiempo, la poética de Chéjov se ajusta a los requisitos del teatro contemporáneo: la cotidianidad que plantea permite conseguir escenificaciones libres de histrionismo, con una mayor complicidad con los espectadores. Este tipo de teatro, a su vez, recibe una acogida cordial por parte de la crítica y del público. La imagen negativa que han tenido las adaptaciones durante

mucho tiempo en la crítica occidental empieza a desaparecer ante el interés por diferentes relecturas de las obras clásicas.

En cuanto a la evolución del teatro de Chéjov en Cataluña en el contexto de su historia en otros países europeos a lo largo del siglo XX, se confirma que, en comparación con los escenarios de Alemania, Inglaterra, Francia e Italia, la llegada de los dramas de Chéjov a los teatros de Cataluña fue más tardía y, además, a través de traducciones indirectas. Si la primera publicación de una obra de Chéjov data de 1890 en Alemania, 1893 en Francia, 1897 en Inglaterra y 1898 en Italia, la primera traducción de su narrativa se publica en España en 1903 y su primera traducción al catalán es de 1909. Si el público pudo ver la escenificación de una de sus obras en 1902 en Alemania, en 1909 en Inglaterra, en 1921 en Francia y en 1922 en Italia, los espectadores españoles y catalanes tuvieron que esperar hasta 1926. No obstante, la gran actividad en el ámbito de la traducción directa del ruso al catalán a lo largo del siglo XX, sobre todo a partir del final de los años setenta, llevó a una presencia constante de los dramas de Chéjov en los escenarios catalanes. Como en otros teatros de Europa, hoy en día Chéjov es uno de los autores más representados en Cataluña. Su popularidad se puede explicar por dos razones: en primer lugar, las cualidades inherentes a sus obras que trascienden las fronteras entre países y épocas; en segundo lugar, la evolución del horizonte de expectativas del público como resultado de los procesos de recepción y reinterpretación de sus dramas, que evolucionaron desde una indiferencia inicial tras su estreno en 1926 hasta un primer brote de interés en la década de los setenta y, posteriormente, un período de revalorización en el gozne de los siglos XX-XXI.

Con respecto a las traducciones de «Дядя Ваня» realizadas en Cataluña, se confirma que el interés revivido por el teatro de Chéjov condujo a la necesidad de emprender una traducción directa que, a diferencia de las traducciones indirectas usadas en las puestas en escena en el siglo pasado, destaca por una mayor fidelidad al texto. El análisis comparativo de siete traducciones y adaptaciones de «Дядя Ваня» usadas para los montajes en Cataluña en los últimos veintidós años con el texto original revela una gran cantidad de alteraciones en las traducciones indirectas, sobre todo al español. A nivel microestructural, T. 1 (ca. 1920), una traducción posiblemente indirecta a pesar de no haber sido presentada como tal, destaca por el mayor número de españolización de

nombres propios y alteración de topónimos. Otras dos versiones basadas en lenguas intermedias, T. 2 (1979) y T. 3 (2001), alteran también la precisión y consistencia de varios nombres, por un lado, debido a la falta de un sistema estandarizado de transcripción y transliteración del alfabeto cirílico, por otro lado, a causa de no dominar la lengua de partida y copiar las formas del francés o del alemán. T. 5 (1983 [1979]), T. 6 (1999) y T. 7 (2007) adaptan la transcripción de los nombres propios y topónimos a la ortografía catalana. T. 1 es la versión con el mayor número de *realia* omitidas y de frases hechas sin traducción o interpretadas de forma incorrecta. T. 6, a su vez, contiene el mayor número de frases hechas transmitidas a través de una traducción semántica. Los juegos de palabras conservan plenamente su comicidad sólo en T. 5, T. 6 y T. 7. Las interjecciones se omiten casi por completo en T. 1, el resto de las versiones busca interjecciones equivalentes o usa la misma interjección, con la excepción de algunos casos de omisiones. T. 1 es donde más alusiones y reminiscencias se omiten. El resto de las reescrituras en español, así como T. 5 y T. 7 casi siempre conservan la mención del original sin ofrecer explicaciones, algunas veces la comprensión se favorece mediante adiciones en el cuerpo del texto. T. 6 opta por la inclusión del contenido original.

A nivel macroestructural, T. 1 es la única versión que altera el género de la obra, llamándola «comedia». Las inconsistencias y pérdidas semánticas y estilísticas frecuentes en las primeras traducciones se evitan en las versiones catalanas. T. 1, T. 2 y T. 3, además, contienen la mayor cantidad de sustituciones basadas en la exageración/intensificación, cambios del componente emocional, eufemismos, estrechamientos del sentido, manipulación de la conducta de los personajes y malentendidos. T. 5 reduce las sustituciones a una única exageración, un eufemismo y cinco malentendidos; en T. 6 queda un único estrechamiento. Aunque todas las versiones excepto T. 1 y T. 7 disponen de prólogos o notas del traductor, T. 6 es la única versión que proporciona notas al pie de página con información sobre varias figuras mencionadas o aludidas en el texto fuente. Las primeras versiones abundan en adiciones al texto original, sobre todo repeticiones y frases inacabadas, que drásticamente disminuyen en las traducciones catalanas, reduciéndose a cero en T. 6. Las acotaciones del autor se reducen sobre todo en T. 1, T. 2 y T. 7, dejando lugar para una nueva visión del montaje respectivo. Como en el caso de las réplicas, T. 5 y T. 6 eliminan muy pocas acotaciones en el texto original. De cuarenta y tres pausas del original, once se reducen en T. 1, diez en T. 2, cinco en T. 3, una en T.

5, ninguna en T. 6 y cuatro en T. 7. Al mismo tiempo, T. 1 cambia varias acotaciones con el propósito de adecuar el texto a las pautas sociales establecidas. En T. 2 los cambios producidos se dirigen más a expresar la nueva escenografía. En T. 5 se puede contemplar únicamente tres acotaciones modificadas, y la única acotación modificada en T. 6 podría ser un error tipográfico.

Así pues, si la intención principal de los traductores del primer montaje de «Дядя Ваня» en Barcelona había sido introducir la obra de un autor todavía poco conocido, con numerosos cambios en las réplicas y los comentarios, la evolución del horizonte de expectativas a lo largo del siglo a partir de esa primera puesta en escena influyó en la escurpulosidad de las traducciones, las más recientes de las cuales recurren cada vez menos a transformaciones del universo de discurso del autor ya asimilado en el teatro local contemporáneo. Los traductores de la versión más reciente poseían un conocimiento profundo de la lengua y cultura-fuente, y en ese momento disponían de un trasfondo sólido de traducciones y montajes de obras chejovianas en Cataluña.

La variedad y el desarrollo de las traducciones, a su vez, ha influido en la relevancia actual del teatro chejoviano en Cataluña, que indudablemente ha llegado a ser parte del ambiente conceptual de la cultura receptora. El análisis de las puestas en escena en orden cronológico confirma que si bien el primer estreno de la obra en Cataluña en 1926 se había basado en una versión que alteraba el original (T. 1), la primera representación en el siglo XXI (Minguell, 2000) ya usa una traducción en catalán revisada mediante la consulta de múltiples fuentes, aunque indirecta también (T. 5). En los siguientes diez montajes de «Дядя Ваня» en Cataluña una vez se utilizó T. 3 (Narros, 2002), una vez, T. 7 (Broggi, 2007), mientras que la puesta en escena de Joan Ollé (2004) y la de Koršunovas (2021) deberían de estar basadas en una de las tres versiones en catalán o en su mezcla. La compañía de Lev Dodin reproducía el original ruso sin cambios ni recortes (2011). La mayoría de las escenificaciones, sin embargo (Miró, 2005; Veronese, 2007; Tarrasón, 2014, Alfaro, 2016; Rigola, 2017) se basa en recreaciones, adaptaciones o adaptaciones libres, de las que sólo disponemos del texto publicado de T. 4, la obra de Veronese. Chéjov interesa a los directores contemporáneos por el contenido universal de sus obras, que no depende del contexto histórico-nacional de la pieza, además, se ajusta a los conceptos del teatro contemporáneo con obras que permiten un trabajo actoral más

próximo a la vivencia que a la actuación y con más contacto con el público. Esto les deja libertad de interpretación a las compañías teatrales y les permite incluso alejarse de los conceptos formales del original. Esta tendencia a modificar el universo de discurso del original refleja, por un lado, la propia visión artística de cada adaptador; por otro lado, un alto grado de interacción con la cultura rusa, otras obras de Chéjov y otras traducciones, cuyas influencias se notan en cada recreación.

Una mayor interacción con la cultura de partida se manifiesta también en el cambio del horizonte de expectativas del público, que percibe a Chéjov no como a un desconocido o narrador por excelencia, sino como a uno de los clásicos de la dramaturgia mundial. Tanto las once escenificaciones analizadas de «Дядя Ваня» como las dos puestas en escena donde Chéjov se convertía en un personaje (Pennington, 2015; Tosar, 2016) siempre llenaban salas en Cataluña, varias de ellas se representaron tanto en Barcelona como en Girona (Veronese, 2007, 2008; Alfaro, 2016, 2017; Rigola, 2017, 2018; Koršunovas, 2021) o prolongaron las funciones planeadas (Minguell, 2000; Miró, 2005, Tarrasón, 2014).

La recepción de los montajes en la prensa catalana de los últimos años revela un cambio de expectativas también: la interpretación de Chéjov según el método stanislavskiano deja de percibirse como la única adecuada, los críticos aprecian aquellas puestas en escena que ilustran los valores intrínsecos de la obra, independientemente del grado de integridad del texto original, y se guían por nuevos referentes que abarcan lecturas tan diferentes como la clásica rusa de Dodin y la radicalmente libre de Veronese.

A medida que avanzaba la presente investigación, el mundo se despidió de la segunda década del siglo XXI con una pandemia inimaginable hasta entonces para empezar la nueva década con nuevas guerras, dolor y destrucción. Friedrich Schiller decía en su poema *Die Götter Griechenlandes* sobre los dioses griegos: «Como los dioses eran más humanos, los humanos eran más divinos». En una época de deshumanización de los mismos humanos, los personajes de Chéjov son lo más humano posible, por eso su teatro permanece actual y en nuestros días sigue inspirando nuevas interpretaciones en distintos países del mundo.





ANEXO 1

FRASES, MONÓLOGOS O DIÁLOGOS ENTEROS OMITIDOS

	T. 1
1.	А с т р о в . Одному богу известно, в чем наше настоящее призвание.
2.	Е л е н а А н д р е е в н а . И интересно?
3.	А с т р о в . Лесов все меньше и меньше, реки сохнут, дичь перевелась, климат испорчен (...)
4.	<p>В о й н и ц к и й . Зачем я стар? Зачем она меня не понимает? Ее риторика, ленивая мораль, вздорные, ленивые мысли о погибели мира — все это мне глубоко ненавистно.</p> <p>(Пауза.)</p> <p>О, как я обманут! Я обожал этого профессора, этого жалкого подагрика, я работал на него, как вол! Я и Соня выжимали из этого имения последние соки; мы, точно кулаки, торговали постным маслом, горохом, творогом, сами не доедали куска, чтобы из грошей и копеек собирать тысячи и посылать ему. Я гордился им и его наукой, я жил, я дышал им! Все, что он писал и изрекал, казалось мне гениальным... Боже, а теперь? Вот он в отставке, и теперь виден весь итог его жизни: после него не останется ни одной страницы труда, он совершенно неизвестен, он ничто! Мыльный пузырь! И я обманут... вижу — глупо обманут...</p>
5.	Е л е н а А н д р е е в н а . Не говорим мы друг с другом по целым неделям и, бог знает, из-за чего...
6.	С о н я . А вот я так не понимаю, как это не идти и не учить.
7.	<p>С о н я . Я ему сказала: вы изящны, благородны, у вас такой нежный голос... Разве это вышло некстати? Голос его дрожит, ласкает... вот я чувствую его в воздухе. А когда я сказала ему про младшую сестру, он не понял... (Ломая руки.) О, как это ужасно, что я некрасива! Как ужасно! А я знаю, что я некрасива, знаю, знаю... В прошлое воскресенье, когда выходили из церкви, я слышала, как говорили про меня, и одна женщина сказала: «Она добрая, великодушная, но жаль, что она так некрасива»...</p> <p>Некрасива...</p>

8.	Е л е н а А н д р е е в н а (одна). Нет ничего хуже, когда знаешь чужую тайну и не можешь помочь.
9.	Е л е н а А н д р е е в н а . . . . но для деревенского доктора, в его годы, это была бы прекрасная жена. Умница, такая добрая, чистая... Нет, это не то, не то...
10.	А с т р о в . Здесь в доме есть мой собственный стол... В комнате у Ивана Петровича. Когда я утомлюсь совершенно, до полного отупения, то все бросаю и бегу сюда, и вот забавляюсь этой штукой час-другой... Иван Петрович и Софья Александровна щелкают на счетах, а я сижу подле них за своим столом и мажу — и мне тепло, покойно, и сверчок кричит. Но это удовольствие я позволяю себе не часто, раз в месяц...
11.	А с т р о в . Положим, Соня страдает, я охотно допускаю, но к чему этот ваш допрос?
12.	С е р е б р я к о в . Впрочем, шутки в сторону. Дело серьезное. Я, господа, собрал вас, чтобы попросить у вас помощи и совета, и, зная всегдашнюю вашу любезность, надеюсь, что получу их. Человек я ученый, книжный и всегда был чужд практической жизни. Обойтись без указаний сведущих людей я не могу и прошу тебя, Иван Петрович, вот вас, Илья Ильич, вас, <i>татап...</i>
13.	М а р и н а . Давно уже я, грешница, лапши не ела. Т е л е г и н . Да, давненько у нас лапши не готовили.
14.	Т е л е г и н . Сегодня утром, Марина Тимофеевна, иду я деревней, а лавочник мне вслед: «Эй, ты, приживал!» И так мне горько стало! М а р и н а . А ты без внимания, батюшка. Все мы у бога приживалы. Как ты, как Соня, как Иван Петрович — никто без дела не сидит, все трудимся! Все...
15.	В о й н и ц к и й . Оставь меня.
16.	А с т р о в . Стара штука. Ты не сумасшедший, а просто чудак. Шут гороховый. Прежде и я всякого чудака считал больным, ненормальным, а теперь я такого мнения, что нормальное состояние человека — это быть чудаком. Ты вполне нормален.

17.	В о й н и ц к и й . Это острое чувство стыда не может сравниться ни с какою болью.
-----	---

Т. 2	
1.	Е л е н а А н д р е е в н а . Неблагополучно в этом доме. Ваша мать ненавидит все, кроме своих брошюр и профессора; профессор раздражен, мне не верит, вас боится; Соня злится на отца, злится на меня и не говорит со мною вот уже две недели; вы ненавидите мужа и открыто презираете свою мать; я раздражена и сегодня раз двадцать принималась плакать... Неблагополучно в этом доме.
2.	А с т р о в . Лесов все меньше и меньше, реки сохнут, дичь перевелась, климат испорчен, и с каждым днем земля становится все беднее и безобразнее.
3.	В о й н и ц к и й . Зачем я стар? Зачем она меня не понимает? Ее риторика, ленивая мораль, вздорные, ленивые мысли о погибели мира — все это мне глубоко ненавистно.
4.	С о н я . А вот я так не понимаю, как это не идти и не учить.
5.	Е л е н а А н д р е е в н а . Где доктор? С о н я . В комнате у дяди Вани. Что-то пишет.
6.	Е л е н а А н д р е е в н а . Но я в этом так мало понимаю... А с т р о в . И понимать тут нечего, просто неинтересно.
7.	Е л е н а А н д р е е в н а . Вы с ума сошли! А с т р о в (смеется сквозь зубы). Вы застенчивы...
8.	Е л е н а А н д р е е в н а . Вы забылись.
9.	А с т р о в . У нас с тобою только одна надежда и есть. Надежда, что когда мы будем почивать в своих гробах, то нас посетят видения, быть может, даже приятные.
10.	В о й н и ц к и й . Я — сумасшедший, а не сумасшедшие те, которые под личиной профессора, ученого мага, прячут свою бездарность, тупость, свое вопиющее бессердечие. Не сумасшедшие те, которые выходят за стариков и потом у всех на глазах обманывают их. Я видел, видел, как ты обнимал ее!

	<p>А с т р о в . Да-с, обнимал-с, а тебе вот. (Делает нос.) В о й н и ц к и й (глядя на дверь). Нет, сумасшедшая земля, которая еще держит вас!</p>
11.	<p>А с т р о в . Прежде и я всякого чудака считал больным, ненормальным, а теперь я такого мнения, что нормальное состояние человека — это быть чудаком. Ты вполне нормален.</p>
12.	<p>В о й н и ц к и й. Если бы ты знал, как мне стыдно! Это острое чувство стыда не может сравниться ни с какою болью. (С тоской.) Невыносимо!</p>
13.	<p>В о й н и ц к и й . Дай мне чего-нибудь! О, боже мой... Мне сорок семь лет; если, положим, я проживу до шестидесяти, то мне остается еще тринадцать. Долго! Как я проживу эти тринадцать лет? Что буду делать, чем наполню их? О, понимаешь...</p>
14.	<p>А с т р о в . Скажите ему, что это... не умно, наконец. Да и некогда мне. Мне пора ехать.</p>
15.	<p>С о н я . Я терплю и буду терпеть, пока жизнь моя не окончится сама собою... Терпи и ты. (Пауза.) Отдай! (Целует ему руки.) Дорогой, славный дядя, милый, отдай! (Плачет.) Ты добрый, ты пожалеешь нас и отдашь. Терпи, дядя! Терпи!</p>
16.	<p>Е л е н а А н д р е е в н а (входит). Иван Петрович, вы здесь? Мы сейчас уезжаем. Идите к Александру, он хочет что-то сказать вам. С о н я . Иди, дядя Ваня. (Берет Войницкого под руку.) Пойдем. Папа и ты должны помириться. Это необходимо.</p>
17.	<p>С о н я . Дай бог благополучно.</p>
18.	<p>С о н я . Ну, дядя Ваня, давай делать что-нибудь.</p>
19.	<p>С о н я . У меня глупое лицо... да?</p>
20.	<p>Е л е н а А н д р е е в н а . Вероятно, какое-нибудь дело. В о й н и ц к и й . Никаких у него нет дел. Пишет чепуху, брюзжит и ревнует, больше ничего.</p>
21.	<p>С о н я (пожимая плечами). Мало ли дела? Только бы захотела.</p>
22.	<p>Е л е н а А н д р е е в н а . Например?</p>

Т. 3	
1.	В о й н и ц к и й . Ее риторика, ленивая мораль, вздорные, ленивые мысли о погибели мира — все это мне глубоко ненавистно.
2.	А с т р о в (Соне). Софья Александровна, ваш дядя утащил из моей аптеки баночку с морфием и не отдает. Скажите ему, что это... не умно, наконец. Да и некогда мне. Мне пора ехать.

Т. 5	
1.	С е р е б р я к о в . Если я в чем виноват перед тобою, то извини, пожалуйста. В о й н и ц к и й . Оставь этот тон. Приступим к делу... Что тебе нужно? Входит М а р и я В а с и л ь е в н а . С е р е б р я к о в . Вот и <i>татап</i> . Я начинаю, господа.

## ANEXO 2

### ACOTACIONES ELIMINADAS

#### T. 1

1. М а р и н а (Подумав.);
2. А с т р о в (Закручивая длинные усы);
3. М а р и н а (Покачав головой);
4. В о й н и ц к и й (Нервно.);
5. В о й н и ц к и й (С досадой).
6. С о н я (торопливо);
7. С о н я (наливает чай);
8. С о н я (Нежно.);
9. Молния.
10. Е л е н а А н д р е е в н а (с досадой);
11. А с т р о в (Смотрит на часы.);
12. С о н я (Ломая руки.);
13. С о н я (Обнимает ее.);
14. Е л е н а А н д р е е в н а . (Увидев, что буфет открыт.);
15. Е л е н а А н д р е е в н а . (Встает.);
16. В саду стучит с т о р о ж .;
17. С о н я (тоном упрека.);
18. Е л е н а А н д р е е в н а . (С тоской.)
19. С о н я (пожимая плечами).;
20. В о й н и ц к и й (Живо);
21. С о н я (В отчаянии.);
22. Е л е н а А н д р е е в н а (в раздумье).;
23. Е л е н а А н д р е е в н а (Раздумывая.);
24. Е л е н а А н д р е е в н а (помогая ему).;
25. А с т р о в (Он смущен.);
26. А с т р о в (Пожимает плечами.);
27. Е л е н а А н д р е е в н а (в недоумении).;
28. А с т р о в (будируя).;

29. Няня садится и вяжет чулок.;
30. Целует [Телегин Ваню];
31. С е р е б р я к о в (гневно).;
32. С е р е б р я к о в (указывает на среднюю дверь);
33. С о н я (Сдерживая отчаяние.);
34. Е л е н а А н д р е е в н а (взволнованная, мужу).;
35. М а р и н а (гладит по голове);
36. М а р и н а (С сердцем);
37. В о й н и ц к и й (С гневом.);
38. М а р и н а (с усмешкой);
39. Подле правой двери положен половик, чтобы не нагрязнили мужики.
40. В о й н и ц к и й (пожав плечами).;
41. А с т р о в (Делает нос.);
42. В о й н и ц к и й (С тоской.);
43. А с т р о в (с досадой).;
44. А с т р о в (Вздохнув.);
45. Е л е н а А н д р е е в н а (Подает Астрову руку.);
46. А с т р о в (Берет ее за руку.);
47. А с т р о в (пожал руку).;
48. М а р и я В а с и л ь е в н а (целуя его).;
49. С о н я утомленным голосом;
50. С о н я (Вытирает ему платком слезы.);

Т. 2

1. А с т р о в (Закручивая длинные усы);
2. С о н я (торопливо);
3. С о н я (наливает чай);
4. Р а б о т н и к уходит.
5. А с т р о в (Нашел фуражку.);
6. С е р е б р я к о в (испуганно);
7. С е р е б р я к о в (растроганный);
8. С е р е б р я к о в , С о н я и М а р и н а уходят.

9. Е л е н а А н д р е е в н а (Хочет идти.);
10. В о й н и ц к и й (Загораживает ей дорогу);
11. О б а с т о я т у б у ф е т а и е д я т;
12. А с т р о в (Достает из буфета бутылку.)
13. А с т р о в (Выпивает рюмку.)
14. С о н я (Ломая руки.);
15. С о н я (пожимая плечами).;
16. А с т р о в (встает).;
17. А с т р о в (Пожав плечами.);
18. А с т р о в (Он смущен.);
19. А с т р о в (смеется сквозь зубы).;
20. Е л е н а А н д р е е в н а (Отнимает руки.);
21. М а р и н а (С сердцем);
22. В о й н и ц к и й (Злой смех.);
23. А с т р о в (Делает нос.);
24. В о й н и ц к и й (глядя на дверь).;
25. В о й н и ц к и й (С тоской.);
26. В о й н и ц к и й (Склоняется к столу.);
27. В о й н и ц к и й (судорожно жмет Астрову руку);
28. В о й н и ц к и й (Плачет.);
29. С о н я (Целует ему руки.);
30. С о н я (Плачет.);
31. С о н я (Утирает глаза.)

Т. 3

1. С о н я (торопливо);
2. С о н я (наливает чай);
3. А с т р о в (Нашел фуражку.);
4. С е р е б р я к о в (испуганно);
5. С е р е б р я к о в (растроганный);
6. В о й н и ц к и й (Загораживает ей дорогу);
7. С о н я (мешает ему).;
8. С о н я (тоном упрека).;



<p>9. Соня (пожимая плечами).;</p> <p>10. Астров (Пожав плечами.);</p> <p>11. Марина (С сердцем);</p> <p>12. Елена Андреевна (стараясь отнять у него револьвер).;</p> <p>13. Войничкий (С тоской.);</p> <p>14. Соня (Плачет.)</p>
Т. 5
<p>1. Астров (смеясь).;</p> <p>2. Мария Васильевна (медленно входит).</p>
Т. 6
Мария Васильевна (медленно входит).
Т. 7
<p>1. Астров (Закручивая длинные усы);</p> <p>2. Войничкий (Свистит);</p> <p>3. Телегин играет польку; все молча слушают; входит работник ;</p> <p>4. Елена Андреевна (Закрывает.);</p> <p>5. Серебряков (раздраженно);</p> <p>6. Молния.</p> <p>7. Серебряков (испуганно);</p> <p>8. Соня (стучит в дверь).;</p> <p>9. Астров (за дверью).</p> <p>10. Астров (Немного погодя входит: он уже в жилетке и галстуке.)</p> <p>11. Елена Андреевна . (Смеется.);</p> <p>12. Соня . (Смеется.);</p> <p>13. Елена Андреевна . (Встает.);</p> <p>14. Елена Андреевна . (Ходит в волнении по сцене.);</p> <p>15. Войничкий (Смотрит на часы.);</p> <p>16. Соня (тоном упрека).;</p> <p>17. Елена Андреевна . (С тоской.)</p>

18. С о н я (пожимая плечами).;
19. С о н я (Смеясь.);
20. В о й н и ц к и й (Живо);
21. С о н я (В отчаянии.);
22. Е л е н а А н д р е е в н а (в раздумье).;
23. Е л е н а А н д р е е в н а (Раздумывая.);
24. А с т р о в (входит с картограммой).;
25. А с т р о в (смеясь).;
26. С о н я (Сдерживая отчаяние.);
27. В о й н и ц к и й (Освободившись, вбегает и ищет глазами Серебрякова.);
28. В о й н и ц к и й (глядя на дверь).;
29. В о й н и ц к и й (закрывает лицо руками).;
30. В о й н и ц к и й (судорожно жмет Астрову руку);
31. В о й н и ц к и й (достает из стола баночку и подает ее Астрову). ;
32. А с т р о в (кладет баночку в аптеку и затягивает ремни).;
33. С о н я (Берет Войницкого под руку.);
34. А с т р о в (В раздумье.);
35. Е л е н а А н д р е е в н а (берет с его стола карандаш и быстро прячет).;
36. Е л е н а А н д р е е в н а (Оглянувшись.);
37. С е р е б р я к о в (Общий поклон.);
38. Е л е н а А н д р е е в н а (растроганная).;
39. С о н я (Утирает глаза.);
40. С о н я (Зажигает на столе лампу.);
41. А с т р о в (Подходит к карте Африки и смотрит на нее.);
42. С о н я (возвращается, ставит свечу на стол).;
43. В о й н и ц к и й (сосчитал на счетах и записывает).;
44. Соня садится и пишет.;
45. Т е л е г и н входит на цыпочках, садится у двери и тихо настраивает гитару.;
46. В о й н и ц к и й (Соне, проведя рукой по ее волосам).

## ANEXO 3

### ENTREVISTA AMB NINA AVROVA

(13/03/2021)

EN RUS

TRADUCCIÓ AL CATALÀ

**А. А.** Как Вы пришли к переводу пьес А. П. Чехова? Это было Вашей идеей, или Вам предложили его переводить?

**Н. А.** История такая. В 92 году я познакомилась с Жуаном, можно сказать, случайно. Я приезжала сюда и в 92-ом, и в 93-ем, и работала в Институте театра переводчиком при русских режиссерах. Это тоже получилось совершенно случайно. Я в Москве помогала каталонскому режиссеру, и он решил, что я очень хорошо перевожу в театре и должна этим и заниматься. Потом сюда приезжал Геннадий Коротков из Театра Моссовета, и ему предложили ставить «Иванова». Это было просто случайное совпадение. На самом деле Жуан написал такую пьесу, она называется «Nus» — она была переведена, вышла в сборнике «Каталанская драма» — и там есть реминисценции из «Трех сестер». То есть, собственно, изначально это его интересовал Чехов. Меня, поскольку я работала со здешними актерами и с русскими режиссерами и видела, как они работают, и переводы часто были

**Н. А.** Com va arribar a traduir les obres de Txékhov? Va ser idea seva o un encàrrec?

**N. A.** La història va anar així. El 92 vaig conèixer en Joan, es podria dir, per casualitat. Jo vaig viatjar aquí el 92 i el 93, i feia d'intèrpret a l'Institut del Teatre per a directors russos. Això també va ser per pura casualitat. A Moscou havia ajudat a un director català, i ell va decidir que jo era una intèrpret de teatre molt bona i que això era el que havia de fer. Després va venir aquí Guenadi Korotkov, del Teatre Mossovet, i li van oferir dirigir *Ivànov*. Simplement, va ser una coincidència. I en Joan, de fet, va escriure una obra de teatre anomenada *Nus* —es va traduir i publicar en la col·lecció *Drames catalans*— que té reminiscències de *Les tres germanes*. Doncs va ser ell qui estava interessat en Txékhov des del principi. A mi, m'interessava en la mesura que treballava amb actors d'aquí i directors russos i veia com treballaven. Les traduccions eren sovint incomprendibles, i a vegades ni tan sols n'hi havia. El director volia muntar

просто непонятными, а иногда просто их и не было. Режиссер хотел что-то ставить, а это было невозможно, потому что не было перевода. Так что идея была Жуана, а я с удовольствием подключилась, тем более что мне было интересно попробовать. И сначала никакого заказа, ничего не было. Мы решили с ним перевести «Иванова» и «Платонова» и первые пьесы, которые здесь никогда не переводились. Поэтому мы решили начать с этих двух и просто попробовать, можем ли мы работать вместе, или нет. Оказалось, что работать мы можем, всё очень хорошо, и в результате «Иванов» даже был поставлен в «Mercat de les Flors» в 97-ом. Так, значит, в 92-ом мы познакомились, я переехала сюда в 94-м, и он мне предложил, по-моему, именно в 94-м или в 95-м, в общем, очень скоро. Поскольку не было никакого заказа, мы сначала просто встречались раз в неделю и потихонечку работали, чтобы в основном посмотреть, можем мы работать, или нет. А потом Институт театра решил издать пьесы и нам уже сделали заказ. Такая вот история, откуда мы начали это всё.

**А. А.** Где Вы учились каталанскому языку?

alguna obra i era impossible perquè no hi havia traducció.

Així que va ser idea d'en Joan i jo em vaig involucrar encantada, sobretot perquè em semblava interessant provar-ho. I al principi no hi havia cap encàrrec, res. Ell i jo vam decidir traduir *Ivànov* i *Platonov* i les primeres obres de teatre que no s'havien traduït mai aquí. Per això vam decidir començar amb aquestes dues i provar si podíem treballar junts o no. Va resultar que sí podíem treballar, tot va anar molt bé, i com a resultat *Ivànov* fins i tot es va representar en el Mercat de les Flors el 97. O sigui, ens vam conèixer el 92, jo em vaig mudar aquí el 94 i ell em va proposar [la traducció] el 94 o 95, crec, molt aviat. Com que no hi havia cap encàrrec, al principi només ens vèiem un cop a la setmana i treballàvem junts a poc a poc per veure bàsicament si podíem treballar o no. I després l'Institut del Teatre va decidir publicar les peces teatrals i ja ens van fer un encàrrec. Així és com vam començar tot això.

**Н. А.** On va aprendre el català?

Н. А. В Москве. Я очень давно, в восьмидесятые годы, работала переводчиком с испанского языка, и часто получалось так, что приезжали каталанцы, которые на каталанском и говорили. И я начала просто из любезности говорить какие-то 3-4 слова, а людям это всё очень нравилось, они все мне стали присылать учебники, я стала заниматься сама. Потом в Москве появился лекторат каталанского языка, это наверное был 82 или 81 год. И я стала ходить на занятия, и тут выяснилось, что как раз для художественного перевода каталанский язык очень полезен, потому что его никто не знает. И я подала свои переводы прямо в издательство Радуга, оно издавало в основном иностранную литературу на русском языке. Я подала рассказ, как полагалось тогда, 20 печатных листов. Я перевела рассказ Родореды для примера, мне его весь исчёркали, но сказали, что из меня может чего-нибудь и получиться, и я начала переводить, и всё. Ну а потом, конечно, многим вещам я уже научилась здесь, когда приехала в девяностые годы сюда: живя в стране, невозможно не научиться, кроме того, у меня просто получилось так, что весь мой круг

N. A. A Moscou. Fa molt, als anys vuitanta, treballava com a traductora d'espanyol, i ocorria sovint que venien catalans i parlaven català. I jo vaig començar a dir tres o quatre paraules en català per cortesia, a la gent li agradava moltíssim, i tots van començar a enviar-me llibres de text, i vaig començar a estudiar pel meu compte. Després a Moscou hi va aparèixer una aula de català, suposo que va ser el 82 o el 81. Hi vaig començar a anar a classes, i va resultar que, a més a més, la llengua catalana era molt útil per a la traducció literària, perquè ningú la coneixia. Així, doncs, vaig presentar les meves traduccions directament a l'editorial Ràduga, que publicava sobretot literatura estrangera en rus. Vaig presentar un conte, com es feia aleshores, de vint pàgines impreses. Vaig traduir un conte de Rodoreda com a exemple, m'ho van ratllar tot, però em van dir que podria arribar a fer alguna cosa, així que vaig començar a traduir, i ja està. Després, esclar, vaig aprendre moltes coses aquí quan vaig venir als noranta: vivint en un país és impossible no aprendre, a més, tot el meu entorn era catalanoparlant. Aquí gairebé no parlo espanyol. El meu treball, tot és en català.

каталаноговорящий. Я практически здесь не говорю по-испански. Моя работа, всё на каталанском.

**А. А.** Возникали ли трудности при переводе реалий (*copec, kulak, deciatines*), или такие слова уже известны каталонскому читателю/зрителю?

**Н. А.** Во-первых, это переведено много раз. Я не могу сказать, что люди знают, что такое десятина, или что такое верста: может быть, они не знают точно, сколько это, но понятие имеют, что это — мера длины и что это что-то большое, это не метр. И этого совершенно достаточно. Слово «кулак» тоже известно в основном из советской истории, которую тоже знают, поэтому нет проблем. Копейки были в обороте в последнее время, так что они знают, это не проблема.

**А. А.** Переводя «Дядю Ваню», основывались ли вы на версии Фелиу Формозы? Помните несоответствия в переводе с языка-посредника?

**Н. А.** С «Дядей Ваней» история такая. Поскольку мы переводили сначала те пьесы, которые не переводились раньше, то когда Институт решил публиковать двухтомник, они сразу договорились, что «Дядю Ваню»

**Н. А.** Va haver-hi dificultats per a traduir paraules-*realia* (*copec, kulak, deciatines*), o aquestes paraules ja són conegudes pel lector/espectador català?

**N. A.** En primer lloc, això s'ha traduït moltes vegades. No puc dir que la gent sàpiga el que és una deciatina, o el que és una versta: és possible que no sàpiguen exactament quant és, però sí que saben que és una mesura de longitud i que és gran, no és un metre. I amb això n'hi ha més que prou. El *kulak* és conegut també sobretot per la història soviètica, que ells també coneixen, així que no hi ha cap problema. Els *copecs* estaven en circulació no fa gaire temps, o sigui que ho saben, no és un problema.

**Н. А.** Quan traduïen *L'oncle Vània*, es van basar en la versió de Feliu Formosa? Recorda incoherències en la traducció de la llengua intermèdia?

**N. A.** La història amb *L'oncle Vània* va anar així. Com que estàvem traduint per primera vegada obres que no s'havien traduït abans, quan l'Institut va decidir publicar els dos volums, van acordar de seguida que anaven a prendre *L'oncle*

возьмут в старом переводе Фелиу *Vània* de l'antiga traducció de Feliu Formозы, поскольку это уже был Formosa, perquè ja era una traducció перевод опробованный, очень provada, molt bona, que portava molt de хороший, долго уже бывший во temps en circulació. Així que van decidir вращении. Поэтому решили оставить quedar-se amb la traducció de Feliu перевод Фелиу Формозы. Но тут Formosa. Però va passar una cosa. случилось вот что. Когда мы Mentres traduïem *El bruixot dels boscos*, переводили «Лешего», я вдруг de sobte, vaig descobrir que la meitat de обнаружила, что «Дядя Ваня» сделан *L'oncle Vania* s'havia fet literalment a прямо наполовину из «Лешего», partir de *El bruixot dels boscos*. поэтому с позволения Фелиу Формозы Aleshores, amb el permís de Feliu и с его одобрения мы сделали вот что. Formosa i la seva aprovació, vam fer el Мы оставили перевод Фелиу Формозы següent. Vam deixar la seva traducció on там, где это новый текст по сравнению el text era nou en relació a *El bruixot dels boscos*, i el que es repeteix al peu de la с «Лешим», а то, что взято прямо lletra de *El bruixot dels boscos* ho vam дословно из текста «Лешего», мы traslladar a aquesta traducció. Això es va перенесли в этот перевод. Это было fer a propòsit perquè volíem simular el сделано нарочно, потому что мы хотели que va fer Txékhov: el Txékhov jove сымитировать то, что сделал Чехов: escriu *El bruixot dels boscos*, i el Txékhov Чехов молодой пишет «Лешего», и més madur escriu *L'oncle Vania* i en pren Чехов уже более зрелый пишет «Дядю trossos, així que Feliu Formosa era Ваню» и берет куски, поэтому Фелиу «Txékhov en la seva maduresa» i Формоза был «Чехов в зрелые годы», а nosaltres, «el Txékhov jove». Crec que мы были «Чехов молодой». Я думаю, aquesta versió té els seus avantatges. A что такая версия имеет свои плюсы. més, vaig revisar el text. Recordo que hi Кроме того, я пересмотрела текст. Я havia un gronxador que es convertia en un помню, там были качели, которые превратились в качалку, вот какие-то balancí, aquesta mena de coses. És a dir, такие вещи. То есть, я еще отдельно vaig editar el text addicionalment, alguna отредактировала текст, какая-то línia havia desaparegut, perquè ell havia реплика съехала, потому что он utilitzat traduccions, no pas el text rus, пользовался переводами, не русским així que hi havia petites, però molt petites

текстом, поэтому там получались небольшие, очень небольшие несоответствия, которые мы убрали, и всё. А остальное, самое главное было совместить с «Лешим». Этот перевод был опубликован здесь, и в театре Лиуре, когда ставили «Дядю Ваню» в 2004 г., тоже использовали этот вариант. А потом нам заказали другое издание для издательства labutxaca, «Четыре основные пьесы». Они решили, что им не нужен весь Чехов, а основные пьесы найдут читателей. И они сделали вот этот вариант. И когда мы делали этот вариант, тоже по договоренности с Фелиу Формозой, мы сделали целый текст наш.

**А. А.** А какой перевод был использован в спектакле компании «La Perla 29»? В печатном варианте как переводчики фигурируют Аврова и Формоза, и текст не совпадает ни с одним из других переводов.

**Н. А.** Честно говоря, я эту книжку даже не видела. Я думаю, что она была издана специально к постановке в Библиотеке Каталонии. Я ходила смотреть, этот спектакль был очень хороший. Если не ошибаюсь, это перевод вот этот — 1999 года, то есть перевод Формозы с нашими фрагментами из «Лешего». А почему он

incoherències, que vam eliminar, això és tot. I pel que fa a la resta, el punt més important era combinar-ho amb *El bruixot dels boscos*. Es va publicar aquí, i el Lliure, quan va posar en escena *L'oncle Vània* el 2004, també va utilitzar aquesta versió. Després ens van encarregar una altra edició per a l'editorial labutxaca, *Quatre peces teatrals*. Van decidir que no necessitaven tot Txékhov i que les obres principals trobarien lectors. Així que van fer aquesta versió. I quan vam fer aquesta versió, també d'acord amb Feliu Formosa, tot el text va ser nostre [d'Avrova i Casas].

**Н. А.** I quina traducció es va utilitzar en el muntatge de La Perla 29? A la publicació hi figuren Avrova i Formosa com a traductors, i el text no coincideix amb cap de les altres traduccions.

**Н. А.** La veritat és que ni tan sols havia vist aquest llibre. Crec que es va publicar específicament per a la producció a la Biblioteca de Catalunya. Vaig anar a veure-la, va ser un espectacle molt bo. Si no m'equivoco, és la traducció de 1999, és a dir, la de Formosa amb els nostres fragments de *El bruixot*. I, si hi ha canvis, és perquè ho haurà canviat el director.



изменен, это наверное режиссер уже менял.

**А. А.** Расскажите, пожалуйста, как вы работали вместе.

**Н. А.** Жуан не знает русского языка совсем. Когда мы начинали, было так: сначала я готовила перевод, смотрела слова, думала о каких-то решениях, скажем, две сцены, три сцены, просматривала несколько сцен и приходила с этим и ему диктовала. А он печатал то, что хотел. А потом он мне читал то, что он написал, и я ему говорила: нет, здесь очень ты далеко ушел, в общем, мы договаривались и находили какую-то золотую середину. Поэтому там есть и мои изобретения, но всякие шутки, рифмы, это всё придумывал Жуан. Для постановки «Иванова» мы с ним перевели романсы, было очень здорово. Я не сравнивала никакие переводы, нарочно переводы не читала, иначе это может на тебя повлиять и ты не сможешь свободно импровизировать, а он меня как раз просил импровизировать. Так мы и работали. Мы с ним перевели Чехова, потом Блока, а сейчас у нас выходит Шварц. Блок у нас зацепился за Чехова, потому что когда мы переводили «Чайку» и сцену постановки Треплева, я стала говорить о театре символизма, и

**Н. А.** Expliqui, si us plau, com va ser la co-traducció.

**N. A.** En Joan no en sap gens, de rus. Quan vam començar, ho fèiem així: primer jo preparava una traducció, mirava les paraules, pensava en algunes solucions, diguem, dues escenes, tres escenes, revisava algunes escenes i anava amb això i li ho dictava. I ell escrivia el que volia. I després em llegia el que havia escrit i jo li deia: no, has anat massa lluny aquí, o sigui, ens posàvem d'acord i trobàvem una espècie de compromís. Així que hi ha invencions meves també, però tots els acudits, les rimes, tot va ser d'en Joan. Per a la producció d'*Ivànov*, ell i jo vam traduir alguns romanços, i va ser genial. Jo no ho comparava amb cap traducció, no llegia altres traduccions a propòsit, perquè, sinó, t'afecta i no pots improvisar lliurement, i ell [en Joan] em demanava que improvisés. Així és com treballàvem. Ell i jo vam traduir Txékhov, després Blok i ara estem publicant a Xvarts. La idea sobre Blok va fluir de Txékhov, perquè quan traduïem *La gavina* i l'escena del muntatge de Tréplev, vaig començar a parlar del teatre simbolista i se'ns va acudir, perquè m'encanta Blok com a autor de teatre, i

нам пришло это в голову, потому что я очень люблю Блока именно в театре, мы очень надеялись, что кто-нибудь решится это ставить, но пока ничего не получилось. А Чехова время от времени ставят, другое дело, что от Чехова часто ставят, это сейчас очень модно, что называется «versió».

esperàvem que algú s'atrevis a posar-lo en escena, però encara no ha sortit res. Txèkhov sí que s'escenifica de tant en tant, tot i que sovint el que es fa és el que es diu «versió», està molt de moda actualment.

## ENTREVISTA AMB NINA AVROVA I JOAN CASAS

(17/03/2021)

**H. A.** Quina va ser la primera obra de Txèkhov que recorden haver llegida o vista?

**J. C.** Jo tinc la impressió que devia descobrir Txèkhov en francès i en les traduccions del Joan Oliver, que eren traduccions fetes del francès, però més com a l'actor que no com a l'espectador. Com espectador, els muntatges que recordo són els francesos. Són muntatges fets sobretot al Festival d'Avignon. El primer que recordo és un muntatge que va fer l'ajudant del Peter Brook, devia ser el festival de l'any 89 [es tracta de *Les trois sœurs*, de Maurice Benichou, a 1988], a l'Île de la Barthelasse, en mig del Roine. Hi havia una casa de pagès que recordo que va servir d'un espai invertit, és a dir, l'interior era l'exterior i l'exterior era l'interior. Quan els personatges entraven a la casa, figurava que sortien, i quan els personatges sortien de la casa i ocupaven l'espai de davant, figurava que entraven. I a més, recordo que feia un fred que pelava: a Avignon, quan bufa el mistral, la temperatura baixa a 17 graus, i que estàvem tots amb mantes. Aquest és el primer Txèkhov que tinc a memòria, l'anterior són traduccions, traduccions que crec que les primeres que vaig llegir van ser les de l'Elsa Triolet, que era russa, era la dona de l'Aragon, que no són gens bones. I en canvi, en castellà, que no en català, el primer que vaig llegir van ser narracions. El fundador de Planeta va encarregar una traducció de les narracions de Txèkhov a August Vidal, un dels pocs que als anys seixanta aquí a Barcelona podia traduir Txèkhov. Va sortir un primer volum de contes i n'havia de sortir un segon que no va sortir mai. Era un volum on hi havia, jo crec, la quantitat més gran de relats de Txèkhov que havien traduït al castellà fins aquell moment. I si el projecte hagués

tirat endavant, hi hauria hagut una edició bastant completa de la narrativa de Txékhov traduïda per Vidal. En castellà, el meu primer contacte amb Txékhov devia ser aquest, i en català, les traduccions del Joan Oliver que traduïa del francès.

**N. A.** Jo, tot el contrari. Abans de llegir, jo vaig veure els clàssics al Teatre d'Art (Художественный) a Moscou, petita, no era quan s'estudiava a l'escola, tenia onze-dotze anys. Vaig anar a veure amb la meva mare *Les tres germanes* i la meva àvia m'explicava que els actors que feien ara de vells, a la seva joventut feien els personatges més joves. I el que feia gràcia era que l'espectacle era exactament el mateix, el que deien un espectacle de museu que conservava des dels decorats tota la posada en escena de l'època de Stanislavski. Jo vaig veure *Les tres germanes* i *El jardí dels cirerers*, i el que a mi m'agradava molt era *Les tres germanes*. Per això ja a l'altra època, quan Iefrèmov es va fer director de Художественный [el Teatre d'Art], va refer tot el món de *Tres germanes*, jo no ho podia creure. Per mi, *Les tres germanes* eren allò. Per això, per mi era més de vista i de percebre l'espectacle que no pas la lectura, encara que jo sóc de les persones que m'agrada llegir teatre, de tota la vida, de petita m'agradava molt llegir teatre.

**J. C.** Hi ha teatre que es llegeix millor i teatre que es llegeix pitjor, Txékhov és molt agraït a la lectura.

**N. A.** Sí, però jo precisament de lectures no tinc record.

**J. C.** Una cosa que ara em ve a la memòria. El muntatge del Feliu [Formosa] sí que el vaig veure, però per televisió, el van enregistrar per televisió espanyola, si no m'equivoco. Després, hi ha dos *Oncles Vànies* que em van traspalsar i tots dos són de cine: un és el de Louis Maille, *Vanya on 42th street*, que és sensacional, i l'altre és *August*, amb el Anthony Hopkins, que és un *Vània* gal·lès, portat al País de Gal·les.

**H. A.** I als darrers anys, recorden un espectacle, encara que no sigui *Vània*, que els hagi impressionat aquí a Catalunya?

**J. C.** Jo als darrers anys m'he negat a anar a veure Txékhov aquí perquè sé que si vaig a veure un Txékhov, m'emprenyaré com una mona perquè em trobaré que ens han plagiat pàgines i pàgines de treball que no ens han pagat...

**N. A.** El que sí ens han pagat és el del SAT, el de San Andreu [*Les tres germanes*, 2005]. Era una idea fresca i les actrius eren molt bones.

**J. C.** Allò va estar bé.

**N. A.** Allò va estar bé perquè era com veure una altra possibilitat. Hi vam anar junts. I a mi em van impressionar les actrius. I la posada en escena era d'Helena Munné, ho va fer molt bé, ho he trobat fresc.

**H. A.** Com van arribar a la traducció de Txékhov?

**N. A.** Com he explicat abans, en Joan va fer una obra que es molt txekhoviana, *Nus*, que té clares referències al teatre de Txékhov, a *Les tres germanes*, concretament. Llavors quan ens vam conèixer, mesos després em va dir: «Vols provar? Fem unes obres de Txékhov que no s'han traduït mai? S'han traduït les quatre grans, hi ha traduccions acceptades, però a veure si fem alguna cosa que no ha fet ningú».

**J. C.** Com l'*Ivanov*.

**N. A.** I vam començar per l'*Ivànov* i per *Platònov*, i després, el principi era, no sé, provar, a veure si podem fer alguna cosa entre dos. I va resultar que sí, era una experiència agradable i divertida. Ho feiem un cop a la setmana, una cosa així. I després d'això, aquí sí que jo no sé exactament el camí, però des de l'Institut del Teatre van decidir fer els dos volums. I així ens vam posar.

**J. C.** A l'època de direcció del Pau Monterde a l'Institut ell va voler ressuscitar les edicions d'obres completes dels dramaturgs. I jo no sé si la iniciativa va ser del Pau o va ser meva.

**N. A.** Jo crec que d'ell. I d'això va sortir.

**H. A.** I com va ser el procés de la traducció?

**J. C.** La meva teoria és que això, més que una traducció, va ser un fonament d'una gran amistat, perquè durant anys passàvem un dia de la setmana o dos així: la Nina venia amb els deures fets, sempre venia amb una proposta de traducció i dictava. Jo de vegades «em concentrava» molt, és a dir que literalment m'adormia [la Nina riu.] Però la major part del temps, que estava despert, jo escoltava el que la Nina em deia i escrivia el que em semblava.

**N. A.** I després m'ho llegia, i m'encantava, això era el que més m'agradava.

**J. C.** De vegades discutíem sobre coses com quina olor devia fer el fenc tallat...

**N. A.** Sí, a vegades sortien coses com, per exemple, al *Jardí dels cirerers*. Clar, aquí, l'han traduït per «cirerers», i jo deia que és molt important perquè el cirerer floreix amb una flor de color diferent que la guinda. Llavors hem portat tota una història de com floreix, del perquè i tot això...

**J. C.** En castellà, una bona traducció seria la *Guindalera*, existeix la paraula.

**N. A.** I hem descobert que en català també, *el guindar*, però no és usual. I doncs hem discutit si val la pena canviar o no canviar.

**J. C.** No és usual i més aviat hauria desconcertat més que ajudat.

**H. A.** Al Postfaci de *Teatre complet* vostè diu: «[Txékhov] ha esdevingut un clàssic, oi? O potser no?». Ara que han passat uns anys més, què creu, Txékhov ja és un autor conegut per tothom aquí? Ja és més conegut com a autor de teatre que de relats curts, com era abans?

**J. C.** La veritat és que no n'estic segur. Jo crec que, com passa molt sovint en aquest país, ens hem saltat etapa. No s'ha arribat a construir el que jo anomenaria un Txékhov canònic.

**N. A.** Com el del Teatre d'Art.

**J. C.** Aquí hi ha un gruix de tradició traductològica, almenys que un gran teatre públic hagués apostat per la tradició... Però no! Sobre tot el Nacional. Cada vegada han encarregat traduccions noves. Una que m'ha costat un dolor de l'ànima es de Narcís Comadira, francament, em va semblar un insult amb la feina que havíem fet nosaltres que se l'hi encarregués una versió així, que es un excel·lent poeta però que no sap rus, i que no era una traducció, no? Allò era una versió, era un treball de reescriptura a partir dels textos que coneixia, que és una cosa que està molt bé, es pot fer... Però quan hi havia una traducció recent, fer allò... Jo sempre dic que en aquest país hi ha una certa sensació que, sobretot amb textos de teatre, un text publicat és un text mort. Els directors de teatre jo crec que tenen un complex molt heteropatriarcal, volen tocar un text verge, volen tocar material virginal, que ells siguin els primers que el toquen. I aleshores un text editat ja no és mai un text virginal, ja és un text que té una història, és com aquelles senyores que tenen una història. I això no pot ser. Això no ha facilitat que es construeixi una tradició

amb un cert gruix. Més aviat ho ha dificultat. Cada vegada s'ha tornat a començar. I ara ens hem passat directament a la postmodernitat, a la fragmentació i a la reescriptura de Txékhov, sense haver-lo arribat a aconseguir realment a tenir una sèrie d'espectacles que fessin de referència pel públic, un gruix de públic important que quan veu un espectacle fragmentari o paròdic, tingui una imatge de referència. No. Hem passat directament aquí saltant-nos el pas del mig. La meva sensació és aquesta. Sí que és veritat, en canvi, que en aquest moment la presència, per bé o per mal, la presència de Txékhov és més teatral que narrativa, tot i que editorialment s'està fent molta cosa del Txékhov-narrador, però més en castellà que en català.

**N. A.** Però és veritat que últimament, jo crec, cada any pràcticament alguna cosa es fa.

**J. C.** Això es veritat.

**N. A.** El que passa és que es fan moltes versions, i aquí jo sí que coincideixo. Quan tu anaves a veure una cosa transgressora a Rússia, tu entenies que era transgressora perquè coneixies aquella obra museística. Que allò era del museu, podia agradar o no, però allò era la referència. A partir que es va eliminar, jo crec que també ha passat el mateix, o sigui, el mateix espectacle que va veure la meua àvia, el vaig veure jo, però ara això ja no existeix.

**H. A.** I tanmateix, per què continua actual Txékhov?

**N. A.** Jo crec que el que el fa actual —i la mostra a Rússia és evident— és que les situacions es repeteixen. Les situacions profundes. Per exemple, a Rússia la situació del *Jardí dels cirerers* es repeteix, amb unes altres connotacions econòmiques, però als anys noranta, quan cau un ordre econòmic i que afecta a les persones, a partir d'aquí hi ha *Jardins dels cirerers* amb diferents versions que es versionen pensant en l'actualitat. I al final d'això és la *Melmejada de cireres* («Вишнёвое варенье»), d'Ulítskaia. O sigui, és ja el camí de la idea de Txékhov reconvertida, però amb clara referència a Txékhov. Nosaltres parlàvem del *Jardí dels cirerers* quan vam anar a Menorca, perquè aquests dos volums els vam presentar a Menorca. I parlàvem que a Menorca, les tres illes van gestionar molt diferent el seu territori, això em va explicar en Joan, i que Menorca que ha conservat els terrenys al voltant del mar té un aspecte molt diferent de Mallorca que ho va vendre parcelat. I deia, es podria fer un *Jardí dels cirerers* balear.

**J. C.** I un *Oncle Vània*, que a més, teníem un títol en menorquí, *Es conco Nito*.

[Riuen.]

**N. A.** Conco és un senyor gran, no casat.

**J. C.** I Nito és el diminutiu de Joan, Juanito, per tant, és Vània. Una altra cosa que el fa tan actual és una cosa molt òbvia: el que ara seria la consciència ecològica. No només la idea d'un univers en liquidació que s'acaba sense que es vegi gairebé què començarà. Però sí que està molt clar que hi ha determinats aspectes d'aquest món que impliquen la degradació constant de la natura i una marginalització de certs problemes. Després, Txékhov continua sent molt atractiu per als actors i ho és en el seu material teatral i en el que no ho és, perquè sap construir un gruix de personatges amb una gran economia de material, i això és molt agraït per als actors. I després, al segle tampoc hi ha hagut tants dramaturgs que ho hagin pogut fer. Jo considero que hi ha una fascinació més actoral que de directors cap als personatges txekhovians perquè per un actor continuen sent un material extraordinari. I ho són perquè estan molt ben construïts i ho són perquè l'actor a través d'allò parla de coses que li són perfectament familiars, encara que parlin d'un món de fa més d'un segle.

## ENTREVISTA AMB PEP AMBRÒS

(13/02/2020)

**H. A.** Recordaries com va ser la teva primera «trobada» amb Txékhov o la primera lectura, l'espectacle que t'ha impressionat?

**P. A.** Diria que el primer cop a la meua vida que vaig veure un Txékhov i vaig flipar va ser justament *L'oncle Vània*, el que va fer el Joan Ollé al Teatre Lliure. Me'n recordo perquè, realment, és de les escenografies més espectaculars que he vist al Lliure, no sé si has vist fotografies d'aquest espectacle, que era un paller però que arribava fins al sostre, era brutal. L'espai era a dues bandes a la Sala Puigserver, la gran, i a una banda hi havia un paller fins dalt de tot, realment, era preciós, era molt imponent. Després, amb els anys, havent vist altres *Vànies*, llegit *Vànies*, fent *Vània*, no m'interessa tant la manera com ho van fer, però recordo que em va generar molt impacte i va ser el primer cop que em vaig començar a interessar una mica més a fons amb Txékhov. De fet, no sé si és el primer o

el segon cop, perquè un altre muntatge que també recordo molt va ser *Les tres germanes*, que va dirigir l'Ariel García Valdés, al Nacional [un any després del muntatge d'Ollé].

**H. A.** I de tots els espectacles de Txékhov a Catalunya, quina t'ha impressionat més?

**P. A.** Si t'he de dir els espectacles de Txékhov que més m'han impressionat o que més recordo, és la versió de *L'oncle Vània* que va fer el Daniel Veronese, amb els actors argentins, que es deia *Espía a una mujer que se mata*. De fet, aquell doble de Veronese que era *Un hombre que se ahoga —Les tres germanes—*, i *Espía a una mujer que se mata* —que era el *Vània*— amb una companyia argentina, recordo que han sigut els espectacles de Txékhov que més m'han arribat, que més m'han tocat, que més m'han apropat del que jo entenc que des del nostre funcionament mediterrani ens podem apropar a Txékhov. Perquè a vegades trobes que els personatges... No és lo mateix un personatge rus que un personatge alemany, que un personatge italià. Llavors tenim la sensació que és complicat intentar entendre, podem intentar entendre però jo no puc interpretar una persona russa, llavors jo el que intento, el que crec que és interessant, és agafar Txékhov, intentar-lo entendre en essència des del que tu ets, des del teu context i explicar-lo des d'allà. I crec que amb els argentins són les dues vegades que més he vist això, que ho han portat al seu terreny, ho han entès i ho han explicat des d'allà.

**H. A.** A més a més, en *Espía a una mujer que se mata* parlen del teatre, és potser un context més actual per als actors que interpreten els papers, oi?

**P. A.** També va posar fragments de *Les criades*, i era interessant.

**H. A.** En el vostre muntatge, hi havia dificultats per diferències culturals?

**P. A.** Quan vaig fer de Vània, jo no tenia l'edat de Vània. Llavors quan em van oferir el *Vània*, el primer que em vaig dir és: jo he de buscar alguna manera, he de trobar alguna cosa per justificar, o no per justificar, sinò per jo entendre per què puc ser Vània. Per mi sempre havia sigut important, com espectador i com actor, que Vània fos un actor gran. Per mi és important que Vània sigui gran igual que Gogo i Didi d'*Esperant a Godot* siguin actors grans, perquè jo he de veure que realment ja no li queden més oportunitats. Quan veus una persona jove, sempre penses: *bueno*, te'n pots ensortir. En canvi, amb un actor gran dius que ja no. Això era una cosa que em passava molt. Llavors l'única manera que vaig tenir d'entendre una persona que amb vint-i-set anys, que és l'edat que tenia en aquell



moment, pugui estar al nivell de Vània, és amb una depressió molt greu, una depressió molt forta. I em vaig documentar molt-molt-molt en tota la depressió. I vaig veure que depenent dels països, els motius de les depressions són bastant diferents, i en els països freds, per exemple, hi ha moltes més depressions que en els països tropicals o en els països mediterranis. Estadísticament a Finlàndia crec que és on hi ha l'índex més alt de suïcidis. I penses: clar, aquesta gent no veu el sol, llavors ha d'arribar un moment que aquesta foscor... Em flipa Bergman, però Bergman té aquesta cosa que és *oscuro*, no? No hi ha aquesta lluminositat que hi ha al Mediterrani. Allà vaig entendre que realment hi ha moltes coses [diferents] fins i tot en una època similar a la de Txékhov: les infraestructures no eren tan rudimentàries, aquí no has de fer quilòmetres amb cavall fins a casa de nit, tot nevat, vull dir: les condicions climàtiques no són les mateixes. Llavors jo em trobava amb una cosa que realment no puc, per molt que m'expliquin o ho documentin, no puc entendre la duresa que implica viure a la Rússia d'aquella època. Per exemple, a casa dels meus pares, des que tinc quinze anys, ha vingut una noia a ajudar ma mare a netejar la casa que es diu Olga, que és russa. I jo, a la Olga, li preguntava moltes coses: «Olga, estic a punt de fer un *Oncle Vània*», i ella estava super emocionada, i li preguntava coses, i ella m'explicava que abans vivia en un poble i feia uns trenta anys, o sigui, res, als anys noranta ella cada matí es despertava a les 04:30-05:00 per munyir les vaques. I ella anava a munyir les vaques amb deu graus, quinze graus sota zero. Rússia és un país demogràficament grandíssim, les distàncies són molt llargues, i llavors per mi era difícil d'entendre realment la duresa que implica viure amb unes condicions climatològiques i demogràfiques com les de Rússia. I crec que una cosa tan absurda com aquesta defineix molt ja el caràcter de la gent. Per tant, una persona russa que pot entendre això pot identificar o pot entendre més com es defineixen els caràcters dels personatges que en el fons són les persones de la Rússia en aquell moment rural. Aquí, jo crec que fer el traspàs és complicat i m'havia d'agafar a altres coses, a l'interior del personatge.

**H. A.** Per què continua actual Txékhov?

**P. A.** Per mi, el que fa que Txékhov sigui tan universal, precisament, és que parla de la condició humana amb una profunditat com potser no ha escrit mai més ningú. Per mi, Txékhov és el pare de tot i Shakespeare és l'avi. Una vegada a Lluís Pasqual li vaig llegir una cosa. Lluís Pasqual escriu el pròleg d'un llibre de Txékhov i deia una cosa que m'agradava molt, deia: Shakespeare va escriure millor que ningú de quina matèria estem

fets, Txékhov va escriure millor que ningú com es comporta aquesta matèria. I crec que això és realment... O sigui, Shakespeare amb tota la seva bibliografia va definir, va exposar totes les possibilitats que tenim els homes, els grans comportaments, sentiments, el que ens defineix, i Txékhov va explicar com es movien, com s'intercanviaven tots aquests comportaments. Llavors realment sí que hi ha Vànies a Catalunya, hi ha Àstrov, gent que estima la natura, gent que estima la bellesa, però que és incapaç d'estimar noies com Sònia que són meravelloses però se senten petites i poca cosa, incapaces d'afrontar la realitat... Gent com Serebriakov, n'hi ha molts a Catalunya, gent amb famílies desestructurades per problemes d'herències. Això existeix, per això crec que aquí el que és important és que és tan universal i és tan humà el que està escrit, està tan ben escrit, porta-ho a la teva pròpia experiència. Perquè és l'única cosa que pots controlar, el que no pots controlar és posar això a l'estepa russa de 1800. Aquí és on de cop comencen a entrar clixés i Txékhov comença a ser lent i avorrit i pesat... I no té per què ser així. Crec que és un problema que s'intenta explicar una cosa que no es pot saber. El que sí que es pot saber és la part humana i emocional. Això a qualsevol país és legítim, crec. Perquè parla dels sentiments humans i legítims, enveges i pors, inseguretats que tots tenim, i com ens costa afrontar les coses de la vida i els problemes que això comporta després. És que Txékhov ens transcendirà a nosaltres. Txékhov és per a tota la vida. Igual que Shakespeare.

**H. A.** Va haver-hi algun dubte amb el text de la traducció?

**P. A.** L'Oriol Tarrasson que era el director i va fer la dramaturgia ho va adaptar. És a dir, quan jo llegeixo les traduccions de Feliu Formosa o del Joan Casas, per exemple, a mi em semblen traduccions antigues. El que sí que és important per mi, Txékhov es pot fer tota la vida, però és necessari que es vagin refent les traduccions. I això és una cosa que, no sé com és a altres països, no els conec, però aquí a Catalunya hi ha una cosa que em molesta, està ple de puristes... Hi ha molts puristes que es permeten el *descaro* de dir-nos que Shakespeare no es fa així o Txékhov no es fa així. L'important és arribar a l'essència. Les traduccions que tenim de Txékhov del Formosa i del Joan Casas, per mi, pertanyen més a una manera de parlar o un llenguatge d'una època concreta a Catalunya. Jo no parlo rus, però no sé si els personatges de Txékhov parlaven tan correctament. O sigui, jo crec que es permetien més llicències. Una cosa és Shakespeare, però Txékhov... Jo crec que no era tan, *bueno*, no sé, però tinc la sensació que les traduccions semblen antigues perquè

hi ha una concepció antiga dels textos clàssics on les rèpliques estan traduïdes d'una manera molt literària, molt arcaica, gairebé poètica. I tinc la sensació que Txékhov el que demana precisament és terra, no és lírica. A la versió que em parlaves, Oriol va agafar una versió de Formosa però també va agafar una traducció en francès, que a França són més bons que nosaltres, una traducció molt bona del *Vània* en francès. No sé el traductor o la traductora. I a partir d'aquí ell ja ens ho va passar en un llenguatge molt més proper. I jo reconec que hagi proposat de moment canviar alguna rèplica per portar-nos a un lloc encara molt més proper, molt més terrenal.

**H. A.** Creus que el públic de Catalunya el coneix, a Txékhov, si només el seu nom és prou per interessar-los per anar a l'espectacle?

**P. A.** Hi ha gent que són grans consumidors del teatre. També hi ha *algo* de tradició. Aquí ara comença una mica, però aquí hi ha diferència de Londres, no tenim des de fa molts anys una xarxa de noves dramaturgies. I abans en teniem. A Londres dels clàssics sempre es fa un *revival* i, fins i tot, tenen un premi, Best Revival. Aquí és diferent. Aquí ara comença a haver-hi més textos nous que van tenint lloc a espais més grans, però durant molts anys, no, i, sobretot, perquè el pes del franquisme segueix pesant molt. Ara és un franquisme que no té la força, perquè no és la dictadura, però *sigue vivo*. En qualsevol cas, fins a l'any 1975 la dictadura va ser real, amb un forat temporal enorme, enorme, de noves dramaturgies, de textos catalans i, fins i tot, de literatura espanyola, perquè la censura tampoc permetia molta llibertat. No oblidem que comença la guerra i per no res *peguen un tir cap* a Lorca, que és, segurament, si no el millor, un dels millors dramaturgs. O sigui, és que ni en castellà! Hitler i Mussolini, que eren dos fills de puta iguals, com a mínim, un era amant de l'òpera i l'altre era amant del cine; i aquest estimava el futbol, llavors hi ha un forat cultural a Espanya durant el franquisme increïble. Llavors això ha fet que durant molts anys, sobretot als inicis fundacionals d'una nova etapa cultural a Catalunya que comença al 1975 amb la fundació del Lliure i tot això, clar, si volem fer teatre, què opció teníem? Shakespeare, Txékhov, Marlowe, Brecht... Llavors és una tradició que s'ha establert molt a Catalunya. Per tant, tot això t'ho dic perquè per molt que no hi hagi noves dramaturgies, fer un Shakespeare, fer un Txékhov, fer un Brecht són garanties, perquè el públic està més acostumat a veure obres clàssiques consolidades que no noves dramaturgies, perquè no està acostumada a veure textos nous. S'hi va acostumant. Llavors jo crec que potser la gent no coneix Txékhov en essència, no pot

explicar què és Txékhov, però a Txékhov el posen al mateix lloc que a Shakespeare, un dels clàssics que val la pena. I Txékhov és d'aquests autors que crec que no demana, no necessites tenir un repartiment molt conegut per omplir, perquè nosaltres vam omplir totes, totes, totes les funcions a dos teatres diferents i practicament tots els *abonos* per Catalunya, i no érem coneguts. Crec que Txékhov és un autor que la gent que està acostumada a anar al teatre sap perfectament qui és. A Txékhov sempre hi ha un mirall. Amb Shakespeare també hi és, però és més complicat, perquè hi ha més èpica, hi ha la tragèdia, els reis... Mentres que Txékhov parla de nosaltres.

**H. A.** Com a resum: què aprenem de Txékhov?

**P. A.** Jo, el que podria dir que he après de Txékhov com actor i com espectador, és que no estic sol, que les pors, les inseguretats i els dubtes que tinc a la vida i a la mort, ja els tenien fa molts anys a Rússia moltes persones, és a dir, no estic sol, i amb Txékhov, que no escrivia tragèdia sino drama, i drama tan connectat amb la humanitat, diguéssim, he après que la nostra vida depèn de nosaltres. Txékhov m'ha ensenyat que els personatges que volen, se'n surten. I els personatges que no se'n surten és perquè no volen, perquè no són capaços d'acceptar la realitat, perquè no són capaços d'afrontar la realitat, perquè neguen la realitat... Però llegint Txékhov i al mateix temps a la meua vida personal fent psicoanàlisi, he entès que Txékhov defineix la vida d'una manera que et sentis menys sols i que si tu vols, pots tenir un destí diferent al dels personatges txekhovians que acaben malament. Tots podem ser Trèplev. Però si vols, te'n pots sortir. Per mi, l'esperança amb Txékhov és més aquí. Hi ha una sobredosi de *goce* del patiment propi dels personatges txekhovians: al veure-ho des de fora, m'adono, és fàcil superar això, no és tan greu. El resum és: per mi Txékhov ha fet de mirall per veure que no estic sol i que el control de la meua vida i la meua felicitat està a les meves mans.

## BIBLIOGRAFÍA

### 1. Fuentes primarias

Chéjov, A. (ca. 1920). *El tío Vania*. Barcelona: Maucci [traducción de Fernando Accame y Ricardo Lahoz].

— (1968 [1963]). *Obras. Vol. I. Teatro completo y relatos (1883-1885)*. Barcelona: Editorial Planeta [traducción y notas de August Vidal].

— (1979). *El tío Vania*, Madrid: Ediciones MK [versión de Enrique Llovet].

— (1979a). *Teatro completo*. Madrid: Aguilar [traducción de E. Podgursky].  
<https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-gaviota--1/>

— (1997). *La gaviota, Tío Vania, Las tres hermanas, El jardín de los cerezos*. Madrid: Ed. Cátedra [traducción de Isabel Vicente].

— (2001). *Tío Vania*. Granada: Editorial Comares [versión y adaptación de Andrés Trapiello].

— (2011). *Sobre el teatro: artículos y cartas*. Barcelona: Libros en silencio [prólogo de Lluís Pasqual y traducción de Raquel Marqués García].

Tchékhov, A. (1922). *Théâtre. Vol. I (L'Oncle Vania ; Une demande en mariage ; La cerisaie)*. Paris : Librairie Plon [traducción de Dénis Roche].

— (1958). *L'Oncle Vania*. Paris : Le club français du livre [traducción de Arthur Adamov].

Tschékhov, A. (1970). *Onkel Wanja*. Zurich : Diogenes Verlag AG [traducción de Peter Urban].

Txèkhov, A. (1931). *Els mugics i altres relats*. Badalona: Proa [traducción de Francesc Payarols].

— (1961). *Tres farses russes*. Barcelona: Frontis [traducción de Joan Oliver].

- (1982). *Teatre de Txèkhov*. En *Quaderns de Teatre de l'ADB*; 32. Barcelona: Aymà S. A. Editora [traducció de Joan Oliver].
- (1983). *L'oncle Vània*. Barcelona: Edicions del Mall [traducció de Feliu Formosa].
- (1990). *L'estepa i altres narracions*. Barcelona: Edicions 62 [prólogo de Helena Vidal].
- (1997). *La gavina*. Barcelona: Edicions del Teatre Nacional de Catalunya [traducció de Raquel Ribó].
- (1998-1999). *Teatre complet*. 2 vol. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona [traducció de Nina Avrova, Joan Casas].
- (2005). *Les tres germanes*. Barcelona: Edicions Proa [traducció de Narcís Comadira con Selma Ancira].
- (2007). *L'oncle Vània*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya [traducció de Feliu Formosa con Nina Avrova].
- (2012). *Quatre peces teatrals (La gavina; L'oncle Vània; Tres germanes; El jardí dels cirerers)*. Barcelona: labutxaca [traducció de Nina Avrova, Joan Casas].
- Veronese, D. (2018). *Espía a una mujer que se mata*. Madrid: Centro Dramático Nacional.
- Чехов, А. (1978). «Дядя Ваня». // *Полное собрание сочинений и писем*. В 30 т. (1974-1983). Т. 13. Москва: Наука. С. 61-116.
- (1974). *Полное собрание сочинений и писем*. В 30 т. *Письма*. Т. I. Москва: Наука.
- (1975). *Полное собрание сочинений и писем*. В 30 т. *Письма*. Т. IV. Москва: Наука.
- (1976). *Полное собрание сочинений и писем*. В 30 т. *Письма*. Т. III. Москва: Наука.
- (1977). *Полное собрание сочинений и писем*. В 30 т. *Письма*. Т. V. Москва: Наука.

— (1978a). *Полное собрание сочинений и писем*. В 30 т. *Письма*. Т. VI. Москва: Наука.

— (1980). *Полное собрание сочинений и писем*. В 30 т. *Письма*. Т. VIII. Москва: Наука.

— (1982). *Полное собрание сочинений и писем*. В 30 т. *Письма*. Т. XI. Москва: Наука.

— (1983). *Полное собрание сочинений и писем*. В 30 т. *Письма*. Т. XII. Москва: Наука.

— (1984). *Переписка А. Чехова*. В 2 т. Т. I. Москва: Художественная литература.

## 2. Fuentes secundarias

Aaltonen, S. (2000). *Time-sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon: Multilingual Matters.

Ache, J. (18/01/2014). «“El del Teatre del Sol és un ‘Oncle Vània’ magnífic, exemplar”, diu Feliu Formosa». *Diari de Sabadell*, p. 37.

Almazan, G. (15/11/2004). «L'oncle Txèkhov». *El Triangle*, p. 42.

— (14/02/2005). «Just abans de la ressaca». *El Triangle*, p. 44.

Alonso, D. (09/01/2003). “*Tío Vania*” [fotografía]. Madrid, Archivo del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM).

— (2008?). “*Espía a una mujer que se mata*” [fotografía]. Madrid, Archivo del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM).

— (2017?). “*Vània*” [fotografía]. Madrid, Archivo del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM).

Altarriba, G. (15/11/2017). «El Chéjov al desnudo de Rigola». *El Mundo*, p. 30.

Amestoy D’Ors, A. T. (2016). «Historia de la dirección escénica en España: Miguel Narros» [tesis doctoral, director de la tesis: Javier Huerta Calvo]. Universidad Complutense de Madrid.

- Anónimo (01/02/1927). «Por esos teatros. Representación de “Sainte-Jeanne”, de Bernard Shaw, por Ludmilla Pitoeff y Georges Pitoeff». *El Diluvio*, p. 26.
- (11/12/1960). «Homenaje a Chejov en la Universidad Salamantina». *ABC*, p. 113.
- (07/02/1979). «Premios El Espectador y la Critica, 1978». *El País*. [https://elpais.com/diario/1979/02/07/cultura/287190005\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1979/02/07/cultura/287190005_850215.html)
- (04/04/1988). «“¡Ay, Carmela!”, dirigida por José Luis Gómez repite en Caracas el éxito de Bogotá. Brillante cierre español en el festival de cine venezolano». *ABC*, p. 73.
- (1904). «El ruso Tchekhow publica “Vanka”». *Noticias*. [http://valenpedia.lasprovincias.es/historiavalencia/1904/el\\_ruso\\_tchekhow\\_publica\\_vanka](http://valenpedia.lasprovincias.es/historiavalencia/1904/el_ruso_tchekhow_publica_vanka)
- (02/11/2000). «“El tiet V`ania” se instala en el Tantarantana». *El Mundo*.
- (17/03/2001). «“L’ oncle V`ania”». *El Punt* (Tarragona).
- (16/05/2002). «Narros trae al Poliorama el clásico de Chejov ‘Tío Vania’». *La Razón*.
- (06/11/2004). «El TNC y el Lliure se unen para celebrar el centenario Chejov». *La Vanguardia*, p. 70.
- (22/01/2005). «Ariel García Valdés transforma «Les tres germanes» en un vodevil irónico y brutal». *ABC*. [https://www.abc.es/espana/catalunya/abci-ariel-garcia-valdes-transforma-tres-germanes-vodevil-ironico-y-brutal-20050122030020140232124\\_noticia.html](https://www.abc.es/espana/catalunya/abci-ariel-garcia-valdes-transforma-tres-germanes-vodevil-ironico-y-brutal-20050122030020140232124_noticia.html)
- (07/11/2007). «El director teatral Oriol Broggi estrena ‘Oncle V`ania’ en el Festival Temporada Alta de Girona». *Europa Press*. <https://www.europapress.es/cultura/noticia-director-teatral-oriol-broggi-estrena-oncle-vania-festival-temporada-alta-girona20071107140520.html>
- (08/11/2007). «Oriol Broggi porta a Salt el drama rural de Txèkhov “Oncle V`ania”». *Empordà*. <https://www.emporda.info/cultura/2007/11/08/oriol-broggi-porta-salt-drama-51304108.html>
- (2007/2008). *Cuaderno pedagógico* [dosier]. Teatro María Guerrero.



- (21/05/2009). «Bellviure sigue investigando lo grotesco con el metateatro de ‘Com cony s’escriu Txèkhov?’», desde mañana en el Principal». *Diario de Mallorca*. <https://www.diariodemallorca.es/actual/2009/05/21/bellviure-sigue-investigando-grotesco-metateatro-4204449.html>
- (19/04/2009). «Sam Mendes entusiasma al público con un sugestivo ‘Jardín de los Cerezos’». *La Vanguardia*.
- (05/01/2014). «Una nueva adaptación de “Tío Vania” “okupa” el Lliure de Montjuïc». *La Razón*. <https://www.larazon.es/local/cataluna/una-nueva-adaptacion-de-tio-vania-okupa-el-lliure-de-montjuic-MD4984482/>
- (07/01/2014). «Un Txékhov vitalista». *El Periódico*, p. 51.
- (2015). «Chéjov entre nosotros» [cuaderno pedagógico]. Universidad de Granada.
- (07/03/2017). «Los valencianos de Moma Teatre estrenan "Vània" en TNC con entradas agotadas». *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/vida/20170307/42626670991/los-valencianos-de-moma-teatre-estrenan-vania-en-tnc-con-entradas-agotadas.html>
- (02/08/2018). «El Grec suma públic local i espectadors més joves». *El Periódico*, p. 42.
- (29/11/2021). «Paisatges (lituanocatalans) de l'ànima (russa)». *Nívol*. <https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/paisatges-lituanocatalans-de-anima-russa-220967>
- Antón, J. (14/10/1997). «Flotats estrena su montaje de ‘La gaviota’ con Espert y Ariadna Gil». *El País*. [https://elpais.com/diario/1997/10/14/cultura/876780009\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1997/10/14/cultura/876780009_850215.html)
- (16/02/2000). «Lluís Pasqual: “L’hort dels cirerers” es una historia de personas, personas y personas”». *El País*. [https://elpais.com/diario/2000/02/16/catalunya/950666865\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2000/02/16/catalunya/950666865_850215.html)
- (22/05/2002). «El tema esencial de ‘Tío Vania’ es el abuso de poder». *El País*, p. 45.
- (09/10/2021). «El ‘Vania’ que surgió de Lituania». *El País*, p. 16.

Arboleda, D. A. (2017). «British Chekhov: an analysis of the United Kingdom's 21<sup>st</sup> century national identity through contemporary reinterpretations of Anton Chekhov's plays» [tesis doctoral]. University of Roehampton.

Archive officiel des spectacles. <https://www.offi.fr/artiste/anton-tchekhov-87390.html>

Archives du Spectacle. [https://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX\\_Oeuvre=274](https://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Oeuvre=274)

Archivo de La Perla 29 (2007). <https://www.laperla29.cat/portfolio/loncle-vania-2/?id=30>

Armengol, J. (13/10/2021). «Korunovas [sic] i L'oncle Vània». *Nívol*. <https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/kor%c5%a1unovas-i-loncle-vania-210525>

Arxiu del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques. <https://hemeroteca.cdmae.cat/>

Asociación de Directores de Escena de España (2005). «Chéjov a la vuelta de cien años». *ADE Teatro*, N° 104. Pp. 35-133.

Asún Escartín, R. (1982). «La editorial “España Moderna”». *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*. Tomo 31-32, 1981-1982. Pp. 133-200.

Avrova i Raaben, N. (2004). «Narcís Oller, traductor de *Grozà (La gropada)* d'Aleksandr Nikolàievitx Ostrovski» [proyecto de investigación dirigido por Dr. Enric Gallén]. Universitat Pompeu Fabra.

Bacardí, M. (2012). *La traducció catalana sota el franquisme*. Lleida: Punctum.

—; Fontcuberta, J.; Parcerisas, F. [eds.] (1998). *Cent anys de traducció al català (1891-1990)* [antología]. Vic: Eumo.

Bajtín, M. (1999). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI [traducción de Tatiana Bubnova].

Bakírev, V. (2011). *Diadia Vania* [fotografía]. *El Punt Avui*. <http://www.elpuntavui.cat/article/5-cultura/19-cultura/479211-un-deute-pendent.html>

Banu, G. (2016). *Le théâtre d'Anton Tchekhov*. Lausanne : Ides et Calendes.

Barba, I.; Gascón, M. (13/03/2017). «Vània». *Voltar i Voltar*. <https://voltarivoltar.com/2017/03/13/teatre206vania%F0%9F%90%8C%F0%9F%90%8C%F0%9F%90%8C%F0%9F%90%9A-tnc-sala-petita-09-03-2017/>

Barceló (1979). “*L’Oncle Vania*” por el grupo “*Globus*” de Tarrasa [fotografia]. *Sal Común*.

Barcón, M. (23/05/2016). «Una bona obra cuita a foc lent, sense por, sortida de l'ànima». *Butxaca*.

Barranco, J. (16/11/2017). «Àlex Rigola se reinventa con *Ivànov*, su primer Chéjov». *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/edicion-impresa/20170422/421939705736/alex-rigola-se-reinventa-con-ivanov-su-primer-chejov.html>

— (09/03/2011). «¿Por qué nos sigue gustando tanto Chéjov?». *La Vanguardia*, p. 36.

— (04/12/2015). «El shakespeareà que s’estimava Txékhov». *La Vanguardia*, p. 53.

— (16/11/2017). «Àlex Rigola dirigeix Ariadna Gil en un ‘Vania’ despullat». *La Vanguardia*, p. 36.

— (27/05/2021). «El Temporada Alta ataca la crisi amb un rècord de muntatges». *La Vanguardia*, p. 33.

Barrena, B. (14/03/2011). «Tres amas de casa». *El País*, p. 4.

— (19/01/2014). «Un Chéjov fresco es posible». *El País*, p. 5

Bassnett, S. (1981). «The Translator in the Theatre». *Theatre Quarterly*, vol. 10, N° 40. Pp. 37-48.

— (1985). «Ways Through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Texts». En Hermans, T. (ed.). *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. New York: Routledge. Pp. 87-102.

— (1985a). «Theatre Analysis: Some Questions and a Questionnaire». *New Theatre Quarterly*, vol. 1., N° 2. Pp. 208-212.

—; Lefevere, A. (1990). *Translation, History and Culture*. London: Pinter Publishers.

Belver, J. (30/06/2000). «Josep Minguell adapta “Tío Vania” sin olvidar el humor». *La Vanguardia*, p. 52.

Bellver, S. [ed.] (2001). *Chéjov comentado*. Madrid: Nevsky Prospects.

Benach, J.-A. (27.07.2007). «Indagación chejoviana. ‘La gaviota’». *La Vanguardia*, p. 42.

— (20/02/2000). «Aires de cambio para un gran Chejov». *La Vanguardia*.

— (08/11/2004). «El poderío del actor». *La Vanguardia*.

— (21/01/2005). «Banal e inofensivo terremoto». *La Vanguardia*, p. 58.

— (24/11/2007). «Vania en la intimidad». *La Vanguardia*, p. 46.

— (22/09/2010). «Formidable Ivanov de Tosar». *La Vanguardia*, p. 36.

— (06/02/2012). «Resumir Txékhov». *La Vanguardia*, p. 34.

— (07/12/2014). «El vol alt de ‘La gavina’». *La Vanguardia*, p. 57.

— (09/12/2015). «Anton Txékhov ressuscitat». *La Vanguardia*, p. 50.

Benítez Burraco, A (2006). *Tres ensayos sobre literatura rusa. Pushkin, Gógol y Chéjov*. Ediciones Universidad de Salamanca.

— (2008). «La romanización del alfabeto cirílico: el caso del ruso y del español». *Hermeneus: Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria*, N° 10. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/9342>

Bentley, E. (1949). «Chekhov as Playwright (Reconsiderations, No. XI)». *The Kenyon Review*, vol. 11, N° 2. Pp. 226–50. <http://www.jstor.org/stable/4333042>.

Berasátegui, B. (17/07/2015). «Andrés Trapiello: “He traducido el Quijote para ese 80 por ciento de españoles que no lo ha leído”». *El Español*. [https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20150717/andres-trapiello-traducido-quiote-ciento-espanoles-no/49245137\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20150717/andres-trapiello-traducido-quiote-ciento-espanoles-no/49245137_0.html)

Bloin, B. (2006). «Dido. Pequeño teatro de cámara de Madrid (1ª parte)». *Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, N° 54-55. Pp. 263-284.

Bloom, H. (1999). *Anton Chekhov*. Philadelphia: Chelsea House Publishers.

Bogopolskaya, E. (12/03/2014). « Dans les coulisses d'*Oncle Vania*: l'interview avec Eric Lacascade ». *Afficha*. <https://afficha.info/?p=1175>

Borovsky, V; Leach R. (1999). *A History of Russian Theatre*. Cambridge University Press.

Borovsky, V (2001). *A Triptych from the Russian Theatre: An Artistic Biography of the Komissarzhevskys*. London: C. Hurst & Co.

Bordes, J. (11/10/2008). «'La felicitat és acceptar el que un fa i no el que un vol', Daniel Veronese». *El Punt*, p. 34.

— (04/11/2010). «Txèkhov vital i còmic, a la fi». *Avui*, p. 37.

— (08/01/2014). «Fora mandres! La companyia Les Antonietes s'atreveix a rejuvenir 'L'oncle Vània', de Txèkhov, a l'Espai Lliure». *El Punt Avui*, p. 35.

— (17/01/2014). «Optimisme en drama de perdedors». *El Punt Avui*.

— (05/12/2015). «Ofici de teatre molt plaent». *El Punt Avui*, p. 40.

— (15/11/2017). «La felicitat angoixa compartida», *El Punt Avui*. p. 29.

— (10/10/2021). «Galliner esvalotat», *El Punt Avui*. p. 24.

Bourassa, A. (2010). *Glossaire du théâtre*. <https://www.theatrales.uqam.ca/glossaire.html>

Braga Riera, J. (2011). «¿Traducción, adaptación o versión?: marmagnum terminológico en el ámbito de la traducción dramática». *Estudios de traducción*, N° 1. Pp. 59-72.

Bravo, J. (21/01/2016). «La Guindalera lleva ‘Tres hermanas’, de Chéjov, a los teatros del Canal». *ABC*. [https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-guindalera-lleva-tres-hermanas-chejov-teatros-canal-201601212025\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-guindalera-lleva-tres-hermanas-chejov-teatros-canal-201601212025_noticia.html)

— (09/01/2003). «El teatro es una experiencia colectiva, no puede vivirse en soledad y con una pizza» [entrevista con Miguel Narros]. *ABC*, p. 4.

Brisset, A. (2012 [1996]). «The Search for a Native Language. Translation and Cultural Identity». En Venuti, L. *The Translation Studies Reader*. London: Routledge. Pp. 343-373.

Broggi, O. (2022). *El record de la bellesa*. Barcelona: L’Altra Editorial.

Brook, P. (1996). *The Empty Space*. New York: Simon & Schuster.

Bruna, T. (17/11/2017). «Rigola porta una versió lliure i essencial de Vania al Temporada Alta». *Teatral.net*. <https://hemeroteca.cdmae.cat/handle/20.500.12268/56108>

Brunant, D. (28/01/2005). «Com transformar la infelicitat de Txékhov en una experiència trepidant». *El Mundo*, p. 1.

Cabrera, H. (19/07/2011). «“Es imposible sentirse ajeno al pensamiento de Chejov”. Entrevista con Daniel Veronese». *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-22321-2011-07-19.html>

Cadot, M. (1992). «Les débuts de la reception de Tchékhov en France». En Bonamour, J. [ed.]. *Chekhoviana*. Moskva; Paris: Nauka; Institut d’études slaves. Pp. 151-52.

Calvache Gómez de Mercado, D. (22/11/1911). *Manuel González y Mercedes Pérez de Varga* [fotografía]. *Mundo Gráfico*, N° 4, p. 14.

Camps, M. (09/10/2021). «Un ‘Oncle Vània’ colpidor». *La Vanguardia*, p. 35.

Carmona, A. (10/10/2021). «Les angoixes de Vània són nostres». *Diari de Girona*, p. 36.

Casas, J. (1999). «El llarg viatge de Txekhov cap a nosaltres». En Txékhov, A. *Teatre complet*. Vol. 2. Pp. 472-519.

Castedo, A. (25/11/2011). «El ‘Tío Vania’ de Donin [sic] y el Maly lleva a Girona el mejor teatro ruso». *El País*, p. 5.

Catálogo de la Biblioteca Nacional de España. <http://catalogo.bne.es/uhtbin/webcat>

Cervera, M. (16/11/2017). «Rigola viaja a la esencia de *Tío Vania*». *El Periódico*, p. 51.

— (05/07/2018). «Rigola serveix amb ‘Vania’ un Txékhov a pèl». *El Periódico de Catalunya*, p. 51.

— (08/10/2021). «Korsunovas trasllada ‘L’oncle Vània’ a una altra dimensió». *El Periódico de Catalunya*, p. 59.

— (18/12/2021). «Temporada Alta tanca amb èxit la 30a edició malgrat la covid». *El Periódico de Catalunya*, p. 56.

Chicano, D. (25/11/2011). «Un deute pendent». *El Punt Avui*, p. 46.

Clayton, D. J. [ed.] (1997). *Chekhov Then and Now: the Reception of Chekhov in World Culture*. New York: Peter Lang Publishing.

—; Meerzon, Y. (2013). *Adapting Chekhov. The Text and its Mutations*. New York: Routledge.

Clua, G. (21/01/2005). «A voltas con el tío Vania». *El Periódico*, p. 19.

Coca, J. (1978). *L’Agrupació Dramàtica de Barcelona. Intent de teatre nacional (1955-1963)*. Barcelona: Edicions 62.

Codina, J. (12/01/2018). «Charlamos con Àlex Rigola» [entrevista]. <https://www.youtube.com/watch?v=xNv1c05EobY&t=168s>

Corbert, J. L. (25/05/1979). «“L’oncle Vània”, de Chejov». *La Vanguardia*.

Cosculluela, F. (25/11/2011). «Temporada Alta encara un ‘txékhov’ en rus». *El Periódico*, p. 80.

Cuadrado, N. (16/05/2002). «Miguel Narros busca la esencia de Chejov en su Tío Vania». *El Mundo (Catalunya)*.

— (29/10/2004). «Joan Ollé busca alejar a su “Oncle Vania” del naturalismo». *El Mundo (Catalunya)*, p. 62.

— (01/10/2008). «Veronese da la vuelta a ‘El tío Vania’ de Chéjov en el Lliure». *El Mundo (Catalunya)*, p. 55.

Cueva, J. de la (1949). «La señora Ana luce sus medallas». *Recuerdos de un siglo de teatro. 1948-1949*. <https://www.teatro.es/++resource++plonetheme.teatro.images/teatro-resources/pdf/recuerdos-de-teatro-1948-1949.pdf>

Djermanović, T. (28/02/2005). «¿Qué nos enseña Chéjov?». *La Vanguardia*, p. 27.

— [coord.] (2015). *Rusia y España. Literatura e Historia* [dosier]. *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 777.

Doria, S. (29/09/2007). «Escenas europeas». *ABC (Madrid)*, p. 31.

— (18/11/2010). «Mucho humo y pocas cerezas». *ABC (Catalunya)*, p. 55.

Dubatti, J. (1992). *Comparatística. Estudios de literatura y teatro*. Buenos Aires: Biblos.

— (1994). «Aportes para la teoría y la metodología del teatro comparado: el concepto de ‘adaptación teatral’». *Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina* (29-30). Pp. 13-27.

— (1995). «La adaptación teatral como género». *Teatro comparado: Problemas y conceptos*. Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Centro de Investigación en Literatura Comparada, serie *Teoría y Metodología*, 1. Pp. 37-59.

Dunáeva, M. (15/02/2014). «“El interés por Chéjov coincide con momentos de agitación social”: entrevista con el Catedrático Ruslán Ajmétshin». <https://culturatransversal.wordpress.com/2014/02/15/el-interes-por-chejov-coincide-con-momentos-de-agitacion-social/#more-1728>



Dyakonova, X.; Mateo, J. (2009). «Anton Txèkhov». *Visat*, N° 7, abril. <https://visat.cat/literatura-universal-catala/cat/autor/38/anton-txekhov.html>

— (2011). «El personatge obscè. Visita retrospectiva als traductors de la prosa russa al català». *Revista del Col·legi*, N° 134, febrer. Pp. 63-80.

Elles, Ch. (10/11/2013). »Premiere „Der Kirschgarten“: Das letzte Planschen vor der Flut«. *Westdeutsche Zeitung*. [https://www.wz.de/nrw/krefeld/kultur/premiere-der-kirschgarten-das-letzte-planschen-vor-der-flut\\_aid-29787435\\_2013](https://www.wz.de/nrw/krefeld/kultur/premiere-der-kirschgarten-das-letzte-planschen-vor-der-flut_aid-29787435_2013)

Espasa Borràs, E. (2001). *La traducció d'alt de l'escenari*. Vic: Eumo Editorial.

Estelrich, P. (1999). «Francesc Payarols i Casas: història d'un llarg camí». *Llengua & Literatura*, N° 10. Pp. 47-72.

Even-Zohar, I. (1990). «Polysystem Theory». *Poetics Today*, Vol. 11, N° 1. Polysystem Studies (Spring, 1990). Pp. 9-26

Fàbregas, X. (1975). *Introducción al lenguaje teatral*. Barcelona: Los libros de la frontera.

— (1990). *Teatre en viu (1973-1976)*. Barcelona: Publicacions de l'Institut de la Diputació de Barcelona.

— (1995). *Els orígens del drama contemporani*. Barcelona: Edicions 62.

Fernández, I. (01/10/2008). «“Sempre ploro amb aquesta obra”». *El Periódico*, p. 57.

— (08/11/2010). «Manrique adapta Txèkhov en un debut d'alta volada al Romea». *El Periódico*, p. 48.

Figuerola i Però, J. (1999). «Andreu Nin, traductor» [projecto de investigación dirigido por Dra. Montserrat Bacardí]. Universitat Autònoma de Barcelona.

— (2016). «El català de l'URSS. Andreu Nin, Revolucionari i traductor» [tesis doctoral dirigida por Dra. Montserrat Bacardí]. Universitat Autònoma de Barcelona.

Finke, M. (1985) «Chekhov's 'Steppe': A Metapoetic Journey». *Russian Language Journal / Русский Язык*, vol. 39, N° 132/134. Pp. 79–120.  
<http://www.jstor.org/stable/43668944>

Foguet i Boreu, F. (2003). «La recepció del teatre de Leonid Andreiev a l'escena catalana 1924-1936». *Actes del Dotzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, vol. 247. Paris, Sorbonne. Pp. 295-311.

— (2008). «La malaltia de Rússia». *Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, N° 62-64. Pp. 371-373.

Fonalleras, J. M. (05/11/2004). «El cogote de Vania». *La Vanguardia*, p. 32.

— (15/12/2007). «TA: que duri». *El Punt Avui*, p. 2.

— (17/11/2021). «Més que un samovar». *El Periódico*, p. 24.

Fondevila, S. (04/10/1989). «El apasionado viaje de Peter Stein al “Jardín de los cerezos”». *La Vanguardia*, pp. 55, 59.

— (08/07/2004). «El Teatre Nacional consolida sus tres salas con casi un 80% de ocupación». *La Vanguardia*, p. 41.

— (30/10/2007). «Puro talento». *La Vanguardia*, p. 38.

— (12/03/2017). «Txèkhov i la tremenda dificultat de la senzillesa». *Ara*, p. 53.

— (10/10/2021). «Les preocupacions de Txékhov, ahir com avui». *Ara*, p. 55.

Fontcuberta i Gel, J. (1982). «La traducció i el contacte entre llengües. Algunes consideracions». *Quaderns de Traducció i Interpretació*, 1. EUTI, Universitat Autònoma de Barcelona.

Formosa, F. (2002). «Teatro y traducción». *Quimera*, 213. Pp. 41-50.

Frayn, M. (2008). *Stage Directions: Writing on Theatre (1970-2008)*. Faber and Faber.

Gallén, E. (1985). *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)*. Barcelona: Edicions 62.

— (1986). «El teatre». *Història de la literatura catalana, Part Moderna*, V. VIII. Barcelona: Ariel.

— (1990). «Teatre Experimental Català: Història d'un projecte singular». (*Pausa*). *Quadern de Teatre Contemporani*, 04.

— (2013). «Narcís Oller, traductor teatral», *V Seminari sobre la Traducció a Catalunya*. Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana. Pp. 23-37.

García, R. (10/03/2016). «Un vuelo aterrador pero luminoso». *El País*.

— (12/11/2017). «Àlex Rigola encierra en una caja la desolación vital de Chéjov». *El País*, p. 29.

García Gabaldón, J. (14/05/2011). «Chéjov, la vida en escena». *El País*. [https://elpais.com/diario/2011/05/14/babelia/1305331941\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2011/05/14/babelia/1305331941_850215.html)

García-Sabell, D. (31/03/1987). «Visita al doctor Chéjov». *El País*.

García Sala, I (2007). «La obra de Maxim Gorki vista por la censura franquista». *Studi Ispanici*, III (*Presencia de la literatura y la cultura rusas en las letras hispánicas en el primer centenario de la Revolución de Octubre*). Pisa, Roma: Fabrizio Serra editore. Pp. 267-298.

— (2011). «La traducció d'*Els germans Karamàzov* de Joan Sales: les notes a peu de pàgina». *Quaderns: revista de traducció*, N° 18. Pp. 69-79.

— (2014). «Olga Savarin i altres històries de la traducció indirecta del rus al català al segle XX». Garcia Sala, I; Sanz Roig, D; Zaboklicka, B. [eds.]. *Traducció indirecta en la literatura catalana: V Simposi sobre traducció i recepció en la literatura catalana contemporània*. Lleida: Punctum. Pp. 145-168.

— (2015). «Traductores del ruso en España: los Marcoff, esbozo biográfico». *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 777. Pp. 42-53.

— (2016). «La traducció de Narcís Oller d'«Un llibre trist'». *Caplletra. Revista Internacional de Filologia*, N° 60 (primavera). Pp. 31-53.

— (2017). «Traduccions del rus: Els dotze i altres poemes, d'Aleksandr Blok (1986)», *Quaderns. Revista de Traducció*, N° 24. Pp. 63-72.

—; Guntín Masot, E. (2014). «La traducció al català d'«Els baixos fons (1968), de Maksim Gorki». *Quaderns: revista de traducció*, N° 21. Pp. 153-164.

—; San Vicente, R. (2011). «Sobre *El doctor Jivago* i les seves versions». *Anuari Triclat*. Pp. 186-246.

—; Sanz Roig, D; Zaboklicka, B. [eds.] (2014). *Traducció indirecta en la literatura catalana: V Simposi sobre traducció i recepció en la literatura catalana contemporània*. Lleida: Punctum.

Genette, G. (1982). *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris : Seuil.

Gibert, M. M. (2013). «Joan Oliver i el teatre breu de Txèkhov». *La literatura catalana contemporània: intertextos, influències i relacions*. Barcelona: Societat catalana de llengua i literatura, filial de l'Institut d'estudis catalans, i Universitat Autònoma de Barcelona. Pp. 133-152.

— (2014). «Joan Oliver i el teatre de Txèkhov». *Catalan Review: International Journal of Catalan Culture*, 28. Pp. 207-232.

Gil de Biedma, J. (2017 [1979]). *El pie de la letra: ensayos completos*. Barcelona: Penguin Random House.

Ginart, B. (03/11/2000). «El Tantarantana acoge un 'Tiet Vània' que destaca la ironía de Chéjov». *El País*.

— (29/10/2004). «El Lliure commemora el centenario de la muerte de Chéjov con l'Oncle Vània». *El País*, p. 55.

— (18/01/2005). «'Happy hour', una reescritura contemporánea de 'Tío Vania', de Chéjov, llega al teatro Borràs de Barcelona». *El País (Catalunya)*, p. 30.

- Ginzburg, N. (2006). *Antón Chéjov. Vida a través de las letras*. Barcelona: Acantilado.
- Gómez Picazo, E. (23/03/1957). «Comedia: estreno de “Tío Vania”, de Anton Chejov, por el teatro de ensayo Dido». *El País*, p. 13.
- Gomila, A. (01/10/2008). «“Totes les famílies tenen algun Oncle Vània a dins”. Entrevista amb Osmar Núñez». *Avui*, p. 49.
- (06/09/2008). «Una finestra al teatre europeu». *Avui*, p. 39.
- (03/01/2014). «Abraça'm, sisplau. Les Antonietes li expliquen a Andreu Gomila que l'«Oncle Vània» de Txékhov va ser escrit per a temps com els d'ara». *Time Out Barcelona*, p. 57.
- (04/07/2018). «Entrevista a Irene Escolar». *Time Out Barcelona*. <https://www.timeout.cat/barcelona/ca/teatre/entrevista-a-irene-escolar>
- (18/07/2018). «Vània, Shenzhen significa infern». *Time Out Barcelona*, p. 32.
- (10/03/2020). «Àlex Rigola: Txékhov, teatre i mentides». *Time Out Barcelona*. <https://www.timeout.cat/barcelona/ca/teatre/alex-rigola-txekhov-teatre-i-mentides>
- González, D., Lehmann, H.-T. (2008). «Preguntas a Lehmann». *Materials teòrics, Pausa* 29. <https://www.revistapausa.cat/preguntas-a-lehmann/>
- González Soler, J. (18/11/2002). «Impecable Chéjov». *La Opinión*.
- Gottlieb, V., Allain, P. [eds.] (2000). *The Cambridge Companion to Chekhov*. Cambridge University Press.
- Grenier, R. (1992). *Regardez la neige que tombe. Impressions de Tchekhov*. Paris: Gallimard.
- Güell, M. (16/05/2002). «Tío Vania es un clásico muy vigente». *ABC*.
- (29/06/2018). «Existencialismo en estado puro». *ABC*, p. 64.

- Guthrie, T. (2019). «'Uncle Vanya'. A Director's Introduction». En Гульченко, В. (науч. ред.) [и др.]. «От "Лешего" к "Дяде Ване"», Т. II. 197-200.
- Gutiérrez, À. (10/06/2002). «L'oncle de Rússia». *El Triangle*.
- Hevia, E. (18/01/2005). «Pau Miró da un chute de adrenalina a Chejov en 'Happy Hour'». *El Periódico*, p. 63.
- Henrichs, B. (10/02/1984). »Drei Schwestern«. *Die Zeit*.
- Hugo, V. (1901). *Post-scriptum de ma vie*. Paris : Calman Lévy, éditeur.
- Hutcheon, L. (2000 [1985]). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*. Illinois: University of Illinois Press.
- (2013 [2006]). *A Theory of Adaptation*. London, New York: Routledge.
- «Ivànov - col·loqui» (07/05/2017). Teatre Lliure [material audiovisual]. <https://www.youtube.com/watch?v=o4TIRIFJRYU>
- Jäger, D. (2008). *Kämpfe als Spiele*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Jaloux, E. (1925). *Figures Etrangères*. Paris : Plon.
- Jauss, H.-R. (1970). *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1972). *Kleine Apologie der ästhetischen*. Konstanz : Universitätsverlag.
- (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
- , 2000 [1970]. *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península.
- Juanico, N. (16/11/2017). «Rigola captura l'essència de Txékhov en una caixa». *Ara*, p. 32.
- , Serra, L. (08/10/2021). «El Temporada Alta s'inaugura amb un dels seus asos, 'L'oncle Vània'». *Ara*, p. 29.
- Juderías, J. (1902). «Tchejoff». *La Lectura*, pp. 165-170.

- Kasch, G. (24/02/2012). »Der Kirschgarten - Stephan Kimmig schattiert Tschekow zwischen prallem Leben, Ironie und Melancholie. Das Geld als Wille und Vorstellung«. *Nachtkritik*. [https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=6631:der-kirschgarten-kimmig&catid=35:deutsches-theater-berlin&Itemid=100476](https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=6631:der-kirschgarten-kimmig&catid=35:deutsches-theater-berlin&Itemid=100476)
- Kaulak (10/01/1914). *Anita Adamuz* [fotografia]. *La Esfera*, N° 2, p. 11.
- Kharitònova, N. (2004). «Andreu Nin, traductor del rus. Algunes qüestions». *Els Marges: revista de llengua i literatura*, N° 74. Pp. 53-70.
- Koršunovas, O. (09/12/2021). *Entrevista Oskaras Koršunovas, director de "L'oncle Vània"*. [https://www.youtube.com/watch?v=X7oT0\\_afjdU&t=6s](https://www.youtube.com/watch?v=X7oT0_afjdU&t=6s)
- Kubyshina Murzina, N. (2017). «Análisis y estudio de la primera traducción de la Oda al Ser Supremo de Derzhavin al español». *TRANS. Revista De Traductología*, N° 20. Pp. 103-112.
- L. (15/11/1979). «"L'oncle Vània", por el grupo "El Globus"». *Diario de Terrassa*.
- L. S. (08/01/2014). «Les Antoniètes espremen el Txékhov essencial a 'Vània'». *Ara*, p. 37.
- Laborda, A. (25/11/1978). «"Tío Vania", de Chejov, en el Marquina». *ABC*, p. 48.
- Laera, M. (2014). *Theatre and Adaptation: Return, Rewrite, Repeat*. Londres: Bloomsbury.
- Laffitte, S. (1963) *Tchekhov, 1860 -1904*. Paris: Hachette.
- Lambert, J. (2006). *Functional Approaches to Culture and Translation: Selected Papers*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- ; Lefevere, A. (1985). *La traduction dans le développement des littératures*. Leuven University Press.
- ; Van Gorp, H. (1985). «On describing translations». Hermans, T. [ed.]. *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. London: Croom Helm. Pp. 42-53.

Lefevere, A. (1992). *Translating Literature. Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. New York: The Modern Language Association of America.

— (1992a). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London; New York: Routledge.

— (1997). *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Salamanca: Colegio de España.

Lehmann, H.-T. 2013 [1999]. *Teatro posdramático*. Murcia: Editorial CENDEAC.

Linden, A. (1991). «A. P. Chekhov vs. Gorkii and the Moscow Arts Theater». *Russian History*, vol. 18, N° 4. Pp. 501-528.

Llamas Gómez, N. (2018). «Francesc Payarols and Andreu Nin, Agents of the Catalan Polysystem. Unmediated Translations from Russian in the 1930s: A Critical Overview» [tesis doctoral]. University of Glasgow.

Llanas, M. (2015). «Semblanza de la Casa Editorial Maucci (Barcelona, 1892-1966?)». <https://www.cervantesvirtual.com/obra/casa-editorial-maucci-barcelona-1892-1966-semblanza/>

Llonch, J. (24/05/1979). «Txèkhov, un autor todavía actual». *Diario de Terrassa*, p. 7.

Llovera Juncà, A. (2013). «Correspondència d'Isaac Pavlovsky a Narcís Oller, 1907–1908». *Anuari TRILCAT*, N° 3. Universitat de Lleida. Pp. 84-104.

Llovet, E. (1988). «Adaptaciones teatrales». Madrid: Boletín informativo de la Fundación Juan March. Pp. 3-16.

Loperona, J. M. (27/05/1979). «Se buscan actores para Anton Txèkhov». *Mundo Diario*.

López Fonseca, A. (2013). «La traducción dramática: textos para ver, oír,... sentir». *Estudios de Traducción*, N° 3. Pp. 269-281.

López Rosell, C. (11/03/2011). «Un Txèkhov essencialista. La versió de 'Tres germanes' de Carlota Subirós exposa amb senzillesa el rerefons de la peça». *El Periódico*, p. 15.



- (27/10/2016). «Modern i trencador Txékhov», *El Periódico*, p. 62.
- López Sancho, S. (28/04/1993). «“El pabellón número 6”, magistral y emocionada versión de Anton Chejov». *ABC*, p. 95.
- (12/10/1994). «Denso Chejov en el “Vania” de la Sala Ensayo 100 para el Festival de Otoño». *ABC*, p. 94.
- M. M. (29/10/2004). «Joan Ollé fa una “macedònia teatral” amb ‘L’oncle Vània’». *Avui*, p. 57.
- Madariaga, I. (19/11/2010). «Aguardiente de cerezas». *El Mundo*, p. 71.
- Mamet, D. (1987). «Introduction». Chekhov, A. *The Cherry Orchard*. New York: Grove Press.
- (1991). «Introduction». Chekhov, A. *The Three Sisters*. New York: Grove Weifenfeld.
- McVay, G. (2006). «The Centenary of Anton Chekhov: A Survey of Publications». *The Slavonic and East European Review*, vol. 84, N° 1. Pp. 83-118.  
<http://www.jstor.org/stable/4214216>
- Melendres, J. (1979). «El actor que manipula sin querer». *Nuevo fotogramas*.
- Merino, I. (21/11/2017). «Quanta humanitat!». *El Punt Avui*, p. 35.
- (07/12/2021). «Estimat oncle Vània». <https://www.elpuntavui.cat/opinio/article/8-articles/2068390-estimat-oncle-vania.html>
- Merino Álvarez, R. (1994). *Traducción, tradición y manipulación. Teatro inglés en España 1950-1990*. Universidad de León.
- Meschonnic, H. (1999). *Poétique du traduire*. Paris : Verdier.
- Miles, P. (1993). *Chekhov on the British Stage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Millàs-Raurell, J. M. (06/07/1925). «Un teatre al marge. Una nota sobre el teatre actual català». *La Veu de Catalunya*, p. 7.

Miquel Campos, P. (16/03/1983). «Estreno del montaje de ‘Ivanov’, de Chejov, a partir del método de interpretación del primer Stanislavski». *El País*. [https://elpais.com/diario/1983/03/16/cultura/416617209\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1983/03/16/cultura/416617209_850215.html)

Mobarak, A (2013). «La primera presencia escénica de Chéjov en Madrid (1920-1936)». *Cuadernos de Aleph*, N° 5. Pp. 124-125.

Molner, E. (30/05/2007). «Un ‘hombre de teatro’». *La Vanguardia*, pp. 24-25.

— (22/09/2010) «Clásicos contra la crisis». *La Vanguardia*.

Monedero, M. (03/07/2003). «Peter Brook presenta al Teatre Romea ‘Je prends ta main dans la mienne’». *Avui*.

Monforte, R. (2010). «Las ediciones periódicas como factor clave de difusión de la literatura rusa durante la segunda mitad del siglo XIX». Giné, M.; Hibbs, S. [eds.]. *Traducción y cultura. La literatura traducida en la prensa hispánica (1868-98)*. Bern: Peter Lang. Pp. 307-319.

— (2012). “*Relatos*” de A. P. Chéjov, en la traducción de Nicolás Tasin (1920). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/relatos-de-a-p-chejov-en-la-traduccion-de-nicolas-tasin-1920/>

—; Chesnokova, O. (2017). «A. P. Chéjov en español: comparación de dos traducciones del relato *La apuesta*» («А. П. Чехов на испанском языке: сопоставление двух переводов рассказа “Пари”»)). *Mundo eslavo*, N° 16. Pp. 375-387.

Morales, M. L. (05/04/1966). «Palacio de la Música. Representaciones de *Les tres germanes* de Anton Chejov, en versión de Juan Oliver, por el “Teatre Experimental Català” del C. A. de Sant Lluç». *Diario de Barcelona*, p. 22.

Moreno Tena, C. (2014). «A èpoques noves, formes d’art noves: Ibsen a Catalunya». Garcia Sala, I; Sanz Roig, D; Zaboklicka, B. [eds.]. *Traducció indirecta en la literatura catalana: V Simposi sobre traducció i recepció en la literatura catalana contemporània*. Lleida: Punctum. Pp. 93-116.

Morillo, A. (1904). «Literatura rusa. Anton Tchekhoff». *Revista Contemporánea* (Madrid), T. 128. Pp. 173-86.

Morson, G. S. (2019 [1992]). «Uncle Vanya as Prosaic Metadrama». En Гульченко, В. (науч. ред.) [и др.]. «От “Лешего” к “Дяде Ване”», Т. I. Pp. 251-265.

Nin, A. (1965 [1929]). «Pròleg del traductor». Dostoievski, F. *Crim i Càstig*, Vol. 1. Barcelona: Proa. Pp. 7-10.

Normas de la Asociación de Profesores de Lengua Rusa adoptadas por el Servicio de Traducción Española del Parlamento Europeo. Boletines terminológicos y normativos, Boletín 74 del 02.01.2005.

Normas de transcripción ruso-español propuestas por la sección de ruso de la Universidad Autónoma de Barcelona [material en PDF], 2016.

Obolenskaya, J. (1993): «La historia de las traducciones de la literatura rusa y los problemas de equivalencia». *III encuentros Complutenses en torno a la traducción*. Madrid: Ed. Complutense.

Olivares, J. C. (16/03/2017). «Vania con los pies en el barro». *El País*, p. 33.

— (27/11/2017). «Cors trencats». *La Vanguardia*, p. 38.

Oliver, J. (1989). *Versions de teatre*. Barcelona: Edicions Proa.

Oliver, R. (03/01/2014). «I després de la tristesa, un merescut descans». *La Vanguardia*. *Què fem?*

— (09/03/2017). «Alfaro li dona perspectives africanes a la magistral obra de Txèkhov ,en un muntatge notable, malgrat els seus punts febles». <https://recomana.cat/obres/vania/critica/alfaro-li-dona-perspectives-africanes-a-la-magistral-obra-de-txekhov-en-un-muntatge-notable-malgrat-els-seus-punts-febles>

— (08/05/2015). «Volar i crear requereixen agafar-se el seu bon temps». *La Vanguardia*, p. 14.

— (01/12/2021). «L'oncle Vània. Oskaras Korsunovas». <https://recomana.cat/obres/l-oncle-vania-oskaras-korsunovas/critica/la-gallina-que-traspasa-la-quarta-paret>

Oller, N. *Memòries literàries*. Barcelona: Aedos.

Ordóñez, M. (28/02/2000). «La cambra dels nens». *Avui*, p. 40.

— (04/12/2004). «Notas sobre ‘Onclé Vania’». A propósito de la obra de Chéjov dirigida por Joan Ollé en el Teatre Lliure de Barcelona». *El País*, p. 22.

— (18/12/2015). «Un viejo amigo». *El País*, p. 18.

— (18/07/2018). «Irene Escolar: ‘Tío Vania’ y después». *El País*, p. 32.

*Ortografía de la lengua española* (2010). Madrid: Espasa.

Pagès, P. (1975). *Andreu Nin: su evolución política (1911-1937)*. Bilbao: Ed. Zero Zyx.

Pallaès, M. (28/10/2007). «Quan Txèjov va ser argentí, emocionant i contemporani». *Diari de Girona*.

Pallarès, A. (06/05/2015). «Boris Rotenstein: “No hi ha actors per fer un Txèkhov”». <http://www.nuvol.com/entrevistes/boris-rotenstein-no-hi-ha-actors-per-fer-un-txekhov/>

Pallini, V. (2011). *Antropología del hecho teatral. Etnografía de un teatro dentro del teatro* [tesis doctoral dirigida por Manuel Delgado Ruiz]. Universitat de Barcelona.

Paredes, L. (2022). «Daniel Veronese, un teatrista desclasificado». *Revista chilena de literatura*. N° 105. Pp. 799-827. [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-22952022000100799&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952022000100799&lng=en&nrm=iso)

Parés i Maicas, M. (1998). «Andreu Nin: La seva dimensió intel·lectual». *Andreu Nin i el socialisme*. Barcelona: Centre d'Estudis històrics internacionals.

Pascua Febles, I. [coord.] (2013). *Descubriendo a Chéjov*. Universidad de Las Palmas de Gran Canarias.

Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.

Peiró, J. V. (24/01/2022). «L'oncle Vania de Teatre Lliure y Temporada Alta». <https://www.redescenica.com/2022/01/24/loncle-vania-de-teatre-lliure-y-temporada-alta/>

Pennington, M. (1989 [1984]). *Un monòleg sobre la vida d'Anton Txèkhov* [trad. Víctor Batallé i Teresa Duran]. Barcelona: Edicions 62.

Perales, L. (09/01/2003). «Narros recrea el mundo de Chejov». *El Cultural*. [https://www.elespanol.com/el-cultural/escenarios/teatro/20030109/narros-recrea-mundo-chejov/4250291\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/escenarios/teatro/20030109/narros-recrea-mundo-chejov/4250291_0.html)

— (25/11/2011). «Lev Dodin: “Lo esencial en el teatro es preguntarse para qué existimos”». *El Cultural*. [https://www.elespanol.com/el-cultural/escenarios/20111125/lev-dodin-esencial-teatro-preguntarse-existimos/19748457\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/escenarios/20111125/lev-dodin-esencial-teatro-preguntarse-existimos/19748457_0.html)

Pérez, M. (10/11/2010). «Julio Manrique pone en escena ‘L’hort dels cirerers’ como una “comedia alocada”». *El País*, p. 5.

Pérez i Muñoz, M. (12/10/2021). «Totes les cares de Txékhov». *El Periódico*, p. 43.

Pérez de Olaguer, G. (26/05/1979). «“L’oncle Vania”». *El Periódico*.

— (16/05/2002). «Narros recrea el desamor en ‘Tío Vania’, de Chejov», *El Periódico*.

— (21/01/2005). «“Happy Hour”, manipulando a Chejov». *El Periódico*, p. 64.

— (2008). *Els anys difícils del teatre català*. Tarragona: Arola Editors.

Pérez-Rasilla, E. (2007). «El proceso de cambio en el teatro español desde 1956». García Tirado, A., Checa Puerta, J. E. [coords.]. *50 años de teatro contemporáneo: temática y autores*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Secretaría General de Educación. Pp. 63-83.

— (2013): «Lecturas de Chéjov. Una aproximación al teatro de Chéjov a través de las miradas de escritores y críticos». Pascua Febles, I. [coord.]. *Descubriendo a Chéjov*. Universidad de Las Palmas de Gran Canarias. Pp. 45-64.

—, Soria, G. (2005). «El teatro de Chéjov en España. Una historia que transcurrió despacio». *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, N° 104. Pp. 91-105.

Pesce, M. D. (2018). «Io non sono un gabbiano». [http://www.dramma.it/index.php?option=com\\_content&view=article&id=27388:io-no-sono-un%20gabbiano&catid=39&Itemid=14](http://www.dramma.it/index.php?option=com_content&view=article&id=27388:io-no-sono-un%20gabbiano&catid=39&Itemid=14)

Pinyol i Torrents, R. (1997). «Les traduccions de literatura russa a Catalunya fins a la guerra civil. Esbós d'una bibliografia». González, S.; Lafarga, F. [eds.]. *Traducció i literatura. Homenatge a Àngel Crespo*. Barcelona: EUMO Editorial. Pp. 247-264.

— (1997a). «Narcís Oller, traductor literari». *V Seminari sobre la Traducció a Catalunya*. Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana. Pp. 11-22.

— (1999). «La presencia dels autors russos en les col·leccions catalanes (1892-1938). Unes notes i un inventari». Ruiz-Zorrilla, M. [ed.]. *Rússia i Catalunya. Primeres jornades de cultura catalana a Sant Petersburg*. Lleida: Publicacions de l'Institut de Sociolingüística Catalana. Pp. 131-144.

— (1999a). «Les traduccions de Narcís Oller». Sunyer, M. [ed.]. *El Segle Romàntic. Actes del col·loqui Narcís Oller*. Valls: Cossetània. Pp. 317-327.

—, Llanas, M. (2009). «Rudolf Jan Slabý (1885–1957), mediador entre les cultures eslaves i hispàniques». *Discurso sobre fronteras - Fronteras del discurso. Estudios del ámbito ibérico e iberoamericano*. Łask. Pp. 35-47.

— (2010). «Narcís Oller, traductor – via França – de literatura russa al català en el període 1886-1897». Giné, M.; Hibbs, S. [eds.]. *Traducción y cultura. La literatura traducida en la prensa hispánica (1868-98)*. Bern: Peter Lang, Pp. 431-445.

Poch, S. (2021). *Vània* [fotografia]. <https://temporada-alta.com/es/shows/loncle-vania/>

Polo, T. (20/01/2014). «Chéjov en tejanos». *El Diario*. [https://www.eldiario.es/catalunya/el-diari-de-la-cultura/cukltura-teatro\\_132\\_5066435.html](https://www.eldiario.es/catalunya/el-diari-de-la-cultura/cukltura-teatro_132_5066435.html)

Porter, M. (21/05/2002) «Miguel Narros: “Txékhov és el terror de la quotidianitat”». *Avui*, p. 42.

Portnoff, G. (1932). *La literatura rusa en España*. NY: Instituto de las Españas en los Estados Unidos.

Presas, N. (25/11/2011). «Els russos de Lev Dodin fan universal l'«Oncle Vània»». *Ara*, p. 36.

*Primeres jornades de cultura catalana a Sant Petersburg* (1999). Lleida: Publicacions de l'Institut de Sociolingüística Catalana.

«Proposta sobre el sistema de transcripció i transliteració dels noms russos al català» (2015). *Documents de la Secció Filològica IX*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. 55-90. <https://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000262/00000094.pdf>

Pujol, A. (2017). *L'oncle Vània* [fotografias]. Archivo de Heartbreak Hotel.

Pięta, H. «What do (we think) we know about indirectness in literary translation?». Garcia Sala, I; Sanz Roig, D; Zaboklicka, B. [eds.]. *Traducció indirecta en la literatura catalana: V Simposi sobre traducció i recepció en la literatura catalana contemporània*. Lleida: Punctum. Pp. 15-34.

Purkey, L. C. (2013). *Spanish Reception of Russian Narratives, 1905-1939: Transcultural Dialogics*. Tamesis: Boydell & Brewer.

Raffalovich, S. (10/10/1901). «Literatura rusa. Tchekoff». Madrid, *Juventud*, I, no. 2.

Ragué, M. J. (18/11/2004). «Tío Vania». *El Cultural*. [https://www.elespanol.com/el-cultural/escenarios/teatro/20041118/tio-vania/500567\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/escenarios/teatro/20041118/tio-vania/500567_0.html)

— (30/10/2007). «Emoció chejoviana». *El Mundo (Catalunya)*, p. 62.

— (01/12/2011). ««Tío Vania». En estado de pureza». *El Mundo*, p. 56.

Rayfield, D. (1999). *Understanding Chekhov. A Critical Study of Chekhov's Prose and Drama*. The University of Wisconsin Press.

— (2000). *Anton Chekhov. A Life*. Northwestern University Press.

Ricart, P. (08/02/2016). «‘VÀNIA’, la lucha entre el ser humano y su naturaleza». <https://www.aescenavalencia.com/2016/02/vania-la-lucha-entre-el-ser-humano-y-su.html>

Ros Ribas, J. (04/11/2004). *L'oncle Vania* [fotografía]. Archivo del Teatre Lliure.

Sagarra, J. (15/03/1986). «La Rusia de Chejov». *El País*. [https://elpais.com/diario/1986/03/15/cultura/511225207\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1986/03/15/cultura/511225207_850215.html)

— (28/11/2010). «Chejov en el Romea». *La Vanguardia*, p. 7.

Sala, C. (01/10/2008). «Daniel Veronese regresa al Lliure con una versión cruda de ‘Tío Vania’». *La Razón*, p. 6.

— (12/11/2010). «Chejov: David Mamet maquilla al maestro ruso». *La Razón*, p. 66.

— (15/11/2017). «“Me interesan las personas, no los personajes”. Àlex Rigola dirige en Temporada Alta su lectura personal de “Tío Vania” de Chejov». *La Razón*, p. 6.

San Vicente, R. (2011). «Els traductors que venien de la URSS». *La traducció i el món editorial de postguerra*. Lleida: Punctum&Trilcat. Pp. 11-21.

Sánchez Puig, M. (1996). *Diccionario de autores rusos, ss. XI-XI*. Madrid: Ediciones del Orto.

Sanchis, P. (2005). «Entrevista amb Narcís Comadira». *Quaderns. Revista de traducció*, N° 12. Pp. 245-253.

Santoro, M. (2022). «Sentire, recitare, tradurre. Il percorso di un’attrice che ha tradotto *Il giardino dei ciliegi*». Marcucci, G., Boschiero, M., Rimondi, G. Di Leo, D. [eds.]. *Sulle orme di Čechov*. Roma: WriteUp Books. Pp. 447-453.

Santoyo, J. C. (1989). «Traducciones y adaptacions teatrales: ensayo de tipología». *Cuadernos de Teatro Clásico*, N° 4. Pp. 95-112.

Sarrazac, J.-P. (2012). *Poétique du drame moderne*. Paris : Les Éditions du Seuil.

Schanzer, G. (1970). «Las primeras traducciones de literatura rusa en España y en América». *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*



celebrado en México D.F. del 26-31 de agosto 1968, México. El Colegio de México. Pp. 815-822.

— (1972). *Russian Literature in the Hispanic World: a bibliography*. University of Toronto Press.

Senelick, L. (1990). «Offenbach and Chekhov; Or, La Belle Yelena». *Theatre Journal*. Vol. 42, No. 4. The Johns Hopkins University Press. Pp. 455-467.

— (1997). *The Chekhov Theatre: A Century of the Plays in Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.

Serra, L. (18/05/2016). «Pep Tosar critica el teatre acomodaticí des del TNC». [https://www.ara.cat/cultura/pep-tosar-critica-acomodatici-tnc\\_129\\_3043585.html](https://www.ara.cat/cultura/pep-tosar-critica-acomodatici-tnc_129_3043585.html)

Sesé, T. (19/10/2004). «Joan Ollé dirige un ‘Oncle Vania’ de múltiples tonalidades». *La Vanguardia*, p. 50.

— (14/01/2005). «Chejov a golpe de entusiasmo. ‘Happy hour’, nacido como un ensayo abierto, inicia su carrera comercial». *La Vanguardia*, p. 38.

Sevilla, G. (20/11/2021). «Chéjov fuera de tono». <https://recomana.cat/obres/l-oncle-vania-oskaras-korsunovas/critica/chejov-fuera-de-tono>

Shaw, B. (2009). *Heartbreak House*. Auckland: The Floating Press.

Sica, A. (2008). «Anna Sica. Chekhov’s Poetic and Social Realism on the Italian Stage, 1924–1964». *New Theatre Quarterly*. Vol. 24, N° 4. Pp. 363-378.

Snell-Hornby, M. (1988). *Translation Studies – An Integrated Approach*. Amsterdam: Benjamins.

Sorribes, C. (06/05/2017). «Txékhov nu». *El Periódico*, p. 53.

— (13/07/2018). «Txékhov en vena». *El Periódico*, p. 29.

— (25/12/2020). «Un Txékhov de gran factura». *El Periódico*, p. 39.

- Sotorra, A. (2002). «Tío Vania», d'Anton Txèkhov. <https://www.andreusotorra.com/teatre/clipdeteatre/poliorama1.html>
- (19/11/2021). «L'oncle Vània. Oskaras Korsunovas». <https://recomana.cat/obres/l-oncle-vania-oskaras-korsunovas/critica/tites-tites-tites-taca-taca-i-porro>
- Stephens, S. (16/10/2014). «Why my Cherry Orchard is a failure». *The Guardian*.
- Strongin, C. (1981). «Irony and Theatricality in Chekhov's *The Sea Gull*». *Comparative Drama*, N 15. Pp. 360-380.
- Subirós, C. (2008). *Una conversa amb Daniel Veronese* [programa de mano de *Mujeres soñaron caballos*]. Teatre Lliure.
- Szondi, P. (1987). *Theory of the Modern Drama: a Critical Edition*. Cambridge: Polity Press.
- Tapia, M. (07/05/2008). «Encuentros con Chéjov». *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/metropoli/2008/05/07/teatro/1210184496.html>
- Tarrasón, D. (2013). *Vània* [fotografías]. Archivo de Les Antonietes.
- Tarrasón, O. (2013). «*Vània*. Diari d'un muntatge». <http://lesantoniets.blogspot.com/2013/10/vania.html>
- Teixidó, R. (1978). «Alienación y frustración en el teatro de Chéjov». *La Palabra y el Hombre*, N° 26. Universidad Veracruzana. Pp. 20-39
- Tomàs Albina, A. (2017). «Electra: mite i recreació en el teatre català contemporani» [tesis doctoral dirigida por Dra. Victòria Alsina y Dr. Enric Gallén]. Universitat Pompeu Fabra.
- Torrente Ballester, G. (29/10/1960). «*El jardín de los cerezos*». *Arriba*.
- Torres, R. (21/08/2002). «Carmen Elías se sumerge en el delicado mundo de Chéjov como protagonista de 'La gaviota'». *El País*. [https://elpais.com/diario/2002/08/21/revistaverano/1029880804\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2002/08/21/revistaverano/1029880804_850215.html)
- Tosar, P. (2018). *Qui bones obres farà*. Palma: Lleonard Muntaner.

Toury, G. (1980). *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics.

«Txèkhov» (2017). *El funàmbul*. N° 9 (monogràfic).

Valency, M. (1966). *The Breaking String: The Plays of Anton Chekhov*. New York: Oxford University Press.

Vallejo, J. (13/10/2012). «Veronese reinventa a Chéjov». *El País*.  
[https://elpais.com/ccaa/2012/10/12/madrid/1350078113\\_153249.html](https://elpais.com/ccaa/2012/10/12/madrid/1350078113_153249.html)

— (18/10/2015). «‘La gaviota’, zumba que zumba. Una funció irrepetible en el Teatre Valle-Inclán en la que realitat i ficció se enfrontaren a cara de perro». *El País*.  
[https://elpais.com/cultura/2015/10/17/actualidad/1445111232\\_590790.html](https://elpais.com/cultura/2015/10/17/actualidad/1445111232_590790.html)

Varela Olea, M. A. (2017). «Preliminares de la moda literaria rusa en Espanya durant el últim tercio del siglo XIX». *Studi Ispanici*, N°. 42. Pp. 63-82.

Ventura, J. (14/01/2005). «Pau Miró reinterpretarà Txèkhov al Teatre Borràs». *Avui*, p. 42.

Venuti, L. (2008 [1995]). *The Translators Invisibility*. Londres: Routledge.

Vidal, H. (1996). «Aspectes linguoculturals en l'ensenyament de llengua (exemples del rus i del català)». *Rússia i Catalunya. Primeres Jornades de Cultura catalana a Sant Petersburg*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Pp. 123-131.

— (2000). *Traducció del rus*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona.

— (2009). «De “Tolstoievski” als nostres dies». *Visat*, N° 7.  
<http://www.visat.cat/articles/cat/33/de-tolstoievski-als-nostres-dies.html>

—; Zgustová, M. (1986). *Les traduccions de literatura russa en llengua catalana. Breu al·lusió* [manuscrito no publicat]. Barcelona.

Viertes García, M. F. (2017). «Teatre i traducció. Per un gir escènic». *Trans*, 21. Pp. 111-130.

Vilà i Folch, J. (14/06/1979). «Hem vist “moments” de Txèkhov». *Avui*.

Vilar, K. (10/07/1979). «“L’oncle Vània”, de Chejov, por El Globus. Terceras partes fueron buenas». *Guía del Ocio*.

Villán, J. (15/01/2012). «Perfección en Sánchez y melancolía de Chéjov». *El Mundo*, p. 46.

Visomirskis, L. (2013). «The Drama of Loneliness: Its Evolution from Chekhov to Pinter and Bond». *The Asian Conference on Literature & Librarianship*. Harold Washington College, USA.

Xuriguera, R. (19/11/1936). «La influència de la literatura russa a Catalunya». *Mirador*, p. 5.

Zimmermann, H.-Ch. (17/11/2002). »Alle Männer wollen Zuwendung«. *General Anzeiger*.

Zircus, M.; TNC (2016). *Qui bones obres farà* [fotografia]. Barcelona, Archivo del TNC.

Zúñiga, A. (10/12/1954). «Nuestro buen amigo Chejov». *La Vanguardia*, p. 5.

### 3. Fuentes secundarias en ruso

Адам, Е. (2008). «Рецепция драмы А.П. Чехова “Три сестры” в немецкоязычных странах» [диссертация]. Томский государственный университет.

Аленькина, Т. (2006). «Комедия А.П. Чехова “Чайка” в англоязычных странах: феномен адаптации» [диссертация]. Московский педагогический государственный университет.

Амьер-Шеврель, Кл. (1997). «Чехов на парижской сцене (1960—1980)» [пер. с фр. М. А. Зониной]. Паперный, З.; Полоцкая, Э. [ред.]; Розенблюм, Л. [отв. ред.]. *Чехов и мировая литература*: В 3 кн. Кн. 1. Москва: Наука. С. 90-107.

Бартошевич, А.; Катаев, В., Гульченко, В. [ред.] (2016). *Чехов и Шекспир. По материалам XXXVI-й международной научно-практической конференции*

«Чеховские чтения в Ялте» [коллективная монография]. Москва: ГЦТМ имени А.А. Бахрушина.

Бахтин, М. (1979). *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство.

Бердников, Г. (1970). *А. Чехов. Идеи и творческие искания*. Ленинград: Художественная Литература.

Бушканец, Л. (2019). «“Леший” и “Дядя Ваня” как пьесы о возрастах жизни» // Гульченко, В. (науч. ред.) [и др.]. «От “Лешего” к “Дяде Ване”», Т. I. С. 307-322.

Вестник Московского Государственного Университета (2010), № 3. Издательство Московского университета.

Виноградов, В. (1946). «Основные понятия русской фразеологии как научной дисциплины» // *Труды юбилейной сессии ЛГУ. 1918-1944*. Ленинградский Государственный Университет. С. 61-73.

Воденников, Д. (2019). «Сто роз для Чехова». *Story*, № 6.

Волошин, М. (1988). *Лики творчества*. Л.: Наука.

Гаврилова, Н. (2020). «История восприятия и истолкований пьесы А. П. Чехова “Дядя Ваня”» [диссертация, научный руководитель: Катаев В. Б.]. Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова.

Гарбовский, Н. (2010). «Перевод как художественное творчество» // Вестник Московского университета. Сер. 22. *Теория перевода*. № 3. Издательство Московского университета.

Гольштейн, В. (2019). «Жертва и долг в “Дяде Ване”». // Гульченко, В. (науч. ред.) [и др.]. «От “Лешего” к “Дяде Ване”», Т. I. С. 136-148.

Головачёва, А. (2019). «Пенаты профессора Серебрякова». // Гульченко, В. (науч. ред.) [и др.]. «От “Лешего” к “Дяде Ване”», Т. II. С. 160-169.

— (2020). *Антон Чехов и “симпатичные драматурги”*. Москва: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина.

- Горький, М. (1953): *Собрание сочинений*. Т. 26. *О пьесах*. Москва: Гослитиздат.
- Губанова, В. (2014). «Доктор Чехов Во Франции. По материалам изданий на французском и русском языках научной библиотеки Дома-музея А.П. Чехова в Ялте». <http://yalta-museum.ru/ru/publish/doktor-chehov-vo-frantsii-vi-gubanova.html>
- Гульченко, В. [отв. ред.] (2005). *Чеховиана: «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы «Вишневый сад»*. Москва: Наука.
- ; Доманский, Ю. [ред.] (2015). *Последняя пьеса Чехова в искусстве XX-XXI веков*. Москва: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина.
- (2016). *Белый квадрат. Чеховские спектакли Джорджо Стрелера*. Москва: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина.
- [и др.] (2016). «Чайка». *Продолжение полёта. По материалам Третьих международных Скафтымовских чтений «Пьеса А.П. Чехова “Чайка” в контексте современного искусства и литературы»* [коллективная монография]. Москва: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина.
- (2017). *Чехов и Достоевский* [коллективная монография]. Москва: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина.
- Дик, Г. (1997). «Чехов в немецкой литературе и критике» [пер. с нем. А. Л. Безыменской] // Паперный, З.; Полоцкая, Э. [ред.]; Розенблюм, Л. [отв. ред.]. *Чехов и мировая литература*: В 3 кн. Кн. 1. Москва: Наука. С. 121-139.
- Доманский, Ю. (2014). *Чеховская ремарка: некоторые наблюдения*. Москва: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина.
- Ермилов, В. (1954). *Драматургия Чехова*. Москва: ГИХЛ.
- Забелина, Л. (2009). «Рецепция творчества А.П. Чехова в Италии» [диссертация]. Тверской государственный университет.
- Зингерман, Б. (1988). *Театр Чехова и его мировое значение*. Москва: Наука.
- Зиньковская, А.; Спачиль, О. (2021). «Особенности перевода междометий в пьесе А.П. Чехова “Дядя Ваня”». // Белокопытова, И. [отв. ред.]. *Германистика в*

современном научном пространстве: материалы VII Международной научно-практической конференции. Краснодар: Кубанский государственный университет. С. 60-69.

Зырянова, М. (2011). «Реноминация лингвокультурных реалий» [диссертация]. Воронежский государственный университет.

Иванов, И. (1890). «Рецензия на постановку “Лешего” театром Абрамовой». *Артист*, кн. 6. С. 124-125.

Иванова, Н. (2013). «Любимый цветок Чехова» // *А. П. Чехов: пространство природы и культуры* [Сб. материалов Международной научной конференции]. Таганрог. С. 33-42.

— (2018): «От музыки звучащей (“Леший”) к незвучащей (“Дядя Ваня”)». // Гульченко, В. (науч. ред.) [и др.]. «От “Лешего” к “Дяде Ване”», Т. I. С. 174-180.

Ищук-Фадеева, Н. (2001). «Ремарка как знак театральной системы. К постановке проблемы» // *Драма и театр*. Вып. II. Тверь.

Катаев, Б. (1989). *Литературные связи Чехова*. Москва: Издательство Московского университета.

— (1998): *Сложность простоты. Рассказы и пьесы Чехова*. Москва: Издательство Московского университета.

Клейтон, Д. (1995). «Отсутствие веры (О психологическом строе, символике и поэтике пьесы “Дядя Ваня”)» // *Чеховиана*. Москва: Наука. С. 159-168.

Коваленко, Г. (2021). «Чеховские постановки Федора Комиссаржевского в Англии». // Пернацкая, О. [ред.]. *Материалы XL Международной научно-практической конференции «Чеховские чтения в Ялте»*. Выпуск 25. С. 18-29.

Коренькова, Т. (2019). «Мифопоэтика женских образов в пьесе “Дядя Ваня”)» // Гульченко, В. (науч. ред.) [и др.]. «От “Лешего” к “Дяде Ване”», Т. I. С. 219-228.

Кривонос, В. (2014). «В этой самой Африке теперь жаррища...» (авторская ремарка и реплика героя в «Дяде Ване»). // Гульченко, В. и др. [ред.]. *Наследие А. П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии*. Москва: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. С. 70-73.

Ларионова, М [ред.] (2013). *Творчество А. П. Чехова: рецепции и интерпретации*. Ростов на Дону: издательство «Foundation».

Казьмина, Н.; Шах-Азизова, Т.; Алпатова, И. (2019). «Сюжет, достойный кисти Айвазовского» // Гульченко, В. (науч. ред.) [и др.]. «От “Лешего” к “Дяде Ване”», Т. II. С. 39-71.

Короленко, В. (1986). «Антон Павлович Чехов». // *Чехов в воспоминаниях современников*. Москва: Художественная литература.

Кубасов, А (2019). «Литературность как эстетический феномен комедии “Леший”» // Гульченко, В. (науч. ред.) [и др.]. «От “Лешего” к “Дяде Ване”», Т. II. С. 130-159.

Леоне, С (2005). «Театр Чехова в Италии (1901 — начало 1980-х гг.): Обзор» [пер. Н. Б. Кардановой] // *Чехов и мировая литература*. Кн. 2. Москва: ИМЛИ РАН. С. 395-448.

Лотман, Ю. (1996). *Внутри мыслящих миров: Человек. Текст. Семиосфера. История*. Москва: Языки русской культуры.

— (2000). *Семиосфера*. Санкт-Петербург: «Искусство—СПБ».

Маслова, Е. (2008). «Ницшеанский слой в пьесах А. П. Чехова “Дядя Ваня” и “Три сестры”» [диссертация]. Тюменский государственный университет.

Мирзабаева, А. (2015). «Переводы произведений Чехова на иностранные языки». *Молодой ученый*. №4. С. 787-792.

Миронова, Н. (2010). «“Der Kirschgarten”» – “Вишнёвый сад” А. П. Чехова в Германии». // *Русский язык и культура в зеркале перевода*. Москва: Высшая школа перевода МГУ. С. 356-361.



Монфорте Дюпре, Р.; Чеснокова, О. (2016). «А. П. Чехов на испанском языке: сопоставление двух переводов рассказа “Пари”». Вестник РУДН, серия *Теория языка. Семиотика. Семантика*, № 4. С. 151-162.

Муренина, Е. (2016). «“Чайка” А.П. Чехова в креативной памяти культуры: проблемы адаптации и рецепции в межкультурном контексте» // Гульченко, В. (отв. ред.) [и др.] *«Чайка». Продолжение полёта. По материалам Третьих международных Скафтымовских чтений «Пьеса А.П. Чехова “Чайка” в контексте современного искусства и литературы»* [коллективная монография]. Москва: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. С. 285-298.

— (2019). «Параметры межкультурной релевантности классического текста: “Дядя Ваня” как феномен англоязычного кино 1990-х гг». Гульченко, В. (науч. ред.) [и др.]. «От “Лешего” к “Дяде Ване”», Т. II. С. 210-233.

Немирович-Данченко, В. (1936). *Из прошлого*. Москва, Ленинград: Academia.

Нестерова Н.; Соболева О (2010). «“Вся Россия наш сад”: о реалиях усадебного пространства в пьесах А.П. Чехова и их межкультурной трансляции» // *Русский язык и культура в зеркале перевода*. Москва: Высшая школа перевода МГУ. С. 386-392.

Оболенская, Ю. (1998). *Диалог культур и диалектика перевода. Судьбы произведений русских писателей XIX века в Испании и Латинской Америке*. Москва: Московский Государственный Университет имени Ломоносова.

Олицкая, Д. (2004). «Рецепция пьесы “Вишнёвый сад” А. П. Чехова в Германии» [диссертация]. Томский государственный университет.

Паперный, З. (1976). *Записные книжки Чехова*. <http://chehov-lit.ru/chehov/kritika/papernyj-zapisnye-knizhki/syuzhet-dlya-smeshnogo-rasskaza.htm>

— (1982). *«Вопреки всем правилам...». Пьесы и водевили Чехова*. Москва: Искусство.

—, Полоцкая, Э. [ред.] (1997). *Чехов и мировая литература*. Москва: Наука.

Подольская, О. (2019), «“Пучина” и “Дядя Ваня”. К вопросу времени создания пьесы Чехова» // Гульченко, В. (науч. ред.) [и др.]. «От “Лешего” к “Дяде Ване”», Т. I. С. 45-54.

Полоцкая, Э. (1969). «Внутренняя ирония в рассказах и повестях Чехова» // *Мастерство русских классиков*. Москва: Советский писатель. С. 438-439.

— (1993). «“Неугомонная” душа: Вишневый сад. Раневская в пьесе и на сцене». *Театр*, № 3. С. 87-97.

Прозоров, В. (2014). «Материалы к словарю крылатых слов и выражений из драматургии А. П. Чехова» // Гульченко, В. и др. [ред.]. *Наследие А. П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии*. Москва: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. С. 188-198.

Родионов, Д. (2018). *На авансцене режиссеры. Диалоги 2015 / 2016 / 2017*. Москва: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина.

Савельева, В. (2014). «Онейропоэтика пьес А. П. Чехова: онейрический текст и контекст». // Гульченко, В. и др. [ред.]. *Наследие А. П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии*. Москва: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. С. 135-153.

Серебров (Тихонов), А. (1960). «О Чехове». *Чехов в воспоминаниях современников*. Москва: Издательство Художественной литературы. С. 643-657.

Скафтымов, А. (2007 [1948]). «К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова» // *Поэтика художественного произведения*. Москва: Высшая школа. С. 367-396.

Собенников, А. [ред.] (2008). *Философия Чехова*. Иркутск: Издательство Иркутского государственного университета.

Солженицын, А. (2016). «Окунаясь в Чехова». // Сухих, И. [ред.]. *А. П. Чехов: Pro et contra: антология*. Т. 3. Санкт-Петербург: РХГА. С. 694-695.

Сопова, С. (2014). «Повесть А. П. Чехова “Скучная история” во французской рецепции» [диссертация]. Томский государственный педагогический университет.

- Спачиль, О. (2019). «Лесной контекст пьес А. П. Чехова “Леший” и “Дядя Ваня”» // Гульченко, В. (науч. ред.) [и др.]. «От “Лешего” к “Дяде Ване”», Т. I. С. 110-118.
- Станиславский, К. (1990). «А. П. Чехов в Художественном театре» // *Мое гражданское служение России*. Москва: Правда.
- Суворин, А. (1923). *Дневник*. Москва ; Петроград: Л. Д. Френкель.
- Сухих, И. (1987). *Проблемы поэтики А. П. Чехова*. Ленинград: Издательство Ленинградского Университета. <http://apchekhov.ru/books/item/f00/s00/z0000039/st002.shtml>
- Толковый словарь Даля. <https://slovardalja.net/>
- Трухтанова, Е. (2010). «Ассоциативные потери при переводе фразеологизмов в пьесе А. П. Чехова “Дядя Ваня”» // *Русский язык и культура в зеркале перевода*. Москва: Высшая школа перевода МГУ. С. 541-551.
- Урбан, П. (1997). «Драматургия Чехова на немецкой сцене» [пер. с нем. А. Безыменской] // Паперный, З.; Полоцкая, Э. [ред.]; Розенблюм, Л. [отв. ред.]. *Чехов и мировая литература*: В 3 кн. Кн. 1. Москва: Наука. С. 140-200.
- Флоренский, П. (2007). *Имена*. Москва: Эксмо.
- Хализев, В. (2010). «Чехов в XX веке: contra et pro» // *Известия РАН. Серия литературы и языка*. Т. 69. № 4. С. 34-39.
- Холодова, Г. (2016). *Мой Чехов*. Москва: ГЦТМ им. А.А.Бахрушина.
- Чудаков, А. (1971). *Поэтика Чехова*. Москва: Наука.
- (2013). *Антон Павлович Чехов*. Москва: Время.
- Шалюгин, Г. (2019). «“Наболевший вопрос”. Призрак леса в пьесе А. П. Чехова “Леший”» // Гульченко, В. (науч. ред.) [и др.]. «От “Лешего” к “Дяде Ване”», Т. I. С. 97-109.

Шатин, Ю. (2008). «Философия драматургического действия в пьесах А. П. Чехова» // Собенников, А. [ред.]. *Философия Чехова*. Иркутск. С. 256-263.

Шах-Азизова, Т. (2019). «Время для Чехова». // Гульченко, В. (науч. ред.) [и др.]. «От “Лешего” к “Дяде Ване”», Т. II. С. 72-78.

Шендерова, А.; Должанский, Р. (14/12/2012). «“Русский импорт” в Берлине». *Russkiy Mir*. [https://russkiymir.ru/publications/86099/?sphrase\\_id=1431317](https://russkiymir.ru/publications/86099/?sphrase_id=1431317)

Шерешевская, М. (1997). «Переводы (проза и письма)» // Паперный, З.; Полоцкая, Э. [ред.]; Розенблюм, Л. [отв. ред.]. *Чехов и мировая литература*: В 3 кн. Кн. 1. Москва: Наука. С. 369-405.

Щаренская, Н. (2020). *От сюжета к метафоре: «Леший» и «Дядя Ваня» А. П. Чехова*. Ростов-на-Дону, Таганрог: Издательство Южного федерального университета.

Эслин, М. (2005). «Чехов и современная драма» // *Чеховиана: «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы «Вишневый сад»*. Москва: Наука. С. 173-189.

#### 4. Artículos publicados

Amiraghyan, H. (2017). «О театре Чехова в Каталонии» («On Chekhov's Theatre in Catalonia»). *Bulletin of Yerevan University: Russian Philology*, 3. Pp. 40-49. ISSN: 1829-4537.

— (2019). «О новых чеховских спектаклях в Каталонии» («Concerning the Latest Plays by Chekhov in Catalonia»). *Bulletin of Yerevan University: Russian Philology*, 2. Pp. 54-61. ISSN: 1829-4537.

— (2019a). «Роль художественного перевода драматического текста в изучении русского языка в каталаноязычной среде (на примере переводов пьесы “Дядя Ваня” А. П. Чехова)». *Русский язык как иностранный и методика его преподавания*, 30. Санкт-Петербург: РОПРЯЛ. С. 3-10. ISSN: 2499-9903.

— (2019b). «Путь “Дяди Вани” в Каталонии». *Альманах Мелихово*, 11. С. 118-123.

- (2020). «Пьесы А. П. Чехова в барселонских театрах в наши дни: постановки за последние три года». *Молодежные чеховские чтения в Таганроге*. Ростов-на-Дону: Foundation. С. 104-107. ISBN: 978-5-4376-0200-3.
- (2021). «Пьесы Чехова в барселонских театрах в наши дни». *Чехов: Тексты и контексты. Наследие А. П. Чехова в мировой культуре*. Москва: Перо. С. 365-372. ISBN: 978-5-00189-8573.
- (2021a). «Эволюция переводов “Дяди Вани” А. П. Чехова, использованных в постановках в Каталонии». Niagolova, N. [ed.]. *Chekhov in the Visual and Verbal Culture of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Centuries*. Veliko Tárnovo: Sv. Kiril i Metodi. Pp. 177-184. ISBN: 978-619-208-283-3.
- (2022). «“Дядя Ваня” в барселонской постановке Оскараса Коршуноваса». *Чеховский вестник*, N 42. Москва: ГМИРЛИ. С. 94-97. ISBN: 978-5-6047890-7-0.
- (2022a). «Обзор последних адаптаций пьесы “Дядя Ваня” в Каталонии». *100 лет со дня основания Дома-музея А. П. Чехова в Ялте: XLI Международная научно-практическая конференция “Чеховские чтения в Ялте”*, N 26. С. 148-155. ISBN: 978-5-6046175-1-9.
- (2022b). «Some Differences in the Translation of *Uncle Vanya* in Catalan Language». En Marcucci, G., Boschiero, M., Rimondi, G. Di Leo, D. (eds.). *Sulle orme di Čechov*. Roma: WriteUp Books. Pp. 385-404. ISBN: 979-12-80353-96-2.
- (2023). «Dos traducciones de los montajes (1926-1999) de *El tío Vania*, de Antón P. Chéjov, en Barcelona». En González Cabeza, I.; Redruello Vidal, É.; Varga Llamazares, R. de la (eds.). *La escritura en el tiempo. Investigación a torno de la literatura hispánica*. León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León. Pp. 175-188. ISBN: 978-84-18490-79-8.
- (2023a). «Новые прочтения пьесы А.П. Чехова “Дядя Ваня” в Каталонии». *Сборник материалов международной научной конференции “Русская литература в меняющемся мире 2022”*. Ереван: Издательство РАУ. С. 31-39. ISBN: 978-9939-67-302-8.