



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

F FACULTAD
D E A·R·T·E·S



La representación epistolar en *Onegin* (Martha Fiennes, 1999)

TESIS

para obtener el grado de

Maestro en Estudios de Arte y Literatura

Presenta

Montserrat Guerrero Gutiérrez

Director de tesis

Dr. Ángel Francisco Miquel Rendón

Cuernavaca, Morelos, junio de 2019

La Maestría en Estudios de Arte y Literatura está acreditada en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) de CONACyT, a partir del 2 de octubre de 2012.



Índice

Introducción	7
Capítulo I. Los orígenes de <i>Eugenio Oneguín</i>	14
1. La vida de Púshkin	14
1.1 Púshkin y su lenguaje	17
2. De Púshkin a Oneguín en tres novelas epistolares	19
*Nota sobre la literatura epistolar	19
2.1 Ante Púshkin y bajo Oneguín	22
* <i>Clarissa</i> de Richardson	28
* <i>Julia o La nueva Eloísa</i> de Rousseau	29
* <i>Delphine</i> de Mme. de Staël	33
2.2 Púshkin y la rebelión de <i>Eugenio Oneguín</i>	35
3. Евгений Онегин/Eugenio Oneguín (resumen de la obra por capítulos)	38
Capítulo II. <i>Onegin</i> (Martha Fiennes, 1999)	42
1. Producción	43
1.1 Martha Fiennes	48
2. Recepción	51
3. <i>Onegin</i> , una apropiación de los versos de Púshkin	54
3.1 Introducción a <i>Onegin</i>	56
*Comienza la historia	61
Capítulo III. La poesía epistolar en el guion cinematográfico	79
1. De los versos al guion cinematográfico	80
*Sobre la retórica	80
1.1 “La carta de Tatiana a Oneguín” / “Tatyana’s letter to Onegin”	83
* Introducción	83
* Cuadro comparativo del texto literario y cinematográfico	86

* <i>Análisis retórico de las partes del discurso</i>	89
* <i>Análisis de las figuras retóricas</i>	91
1.2 “La carta de Onegin a Tatiana” / “Onegin’s letter to Tatyana”	92
* Introducción	92
* Cuadro comparativo del texto literario y cinematográfico	94
* <i>Análisis retórico de las partes del discurso</i>	97
* <i>Análisis de las figuras retóricas</i>	98
Capítulo IV. Retratando los versos	100
1. Imaginando a Púshkin: los <i>lugares vacíos</i> de Wolfgang Iser como método de construcción de escenas cinematográficas.	100
1.1 “Tatyana’s letter to Onegin” en dos secuencias	102
* <i>Una secuencia para escribir la carta</i>	102
* “Tatyana’s letter to Onegin”	107
1.2 “Onegin’s letter to Tatyana”	117
2. La música de las cartas	125
Conclusiones	130
Referencias	134

Al ingenio de mamá

Agradecimientos

La Maestría en Estudios de Arte y Literatura de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos está adscrita a la Facultad de Artes y pertenece al Padrón Nacional de Posgrados de Calidad del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), por lo que agradezco el apoyo y patrocinio de esta institución para la realización de este proyecto.

A mi director de tesis, Dr. Ángel Miquel Rendón, por su paciencia y apoyo durante el desarrollo de esta tesis. Gracias a las lecturas que me recomendaste, las lecciones que me enseñaste y los comentarios que me hiciste en todo momento para que esta investigación se pudiera construir.

A la Dra. Angélica Tornero Salinas por siempre mostrarse emocionada con la formación de este trabajo, especialmente al guiar mis estudios sobre los *lugares vacíos* de Wolfgang Iser como método de construcción de escenas cinematográficas, su profundo conocimiento en este tema y sus observaciones al respecto resultaron invaluable.

Al Dr. Fernando Delmar Romero por los versos de cada clase, sus anotaciones sobre las inexplicables entrañas del arte y las instrucciones acerca del implacable azar.

A mis lectoras, la Dra. Lydia Elizalde Valdés y la Mtra. María Eugenia Núñez Delgado, por dedicar parte de su tiempo a revisar mi trabajo. En especial, quisiera agradecer a la Dra. Elizalde por sus adecuadas y certeras observaciones para mejorar la redacción y el aparato crítico de esta tesis.

A mis padres, Jorge y Chela, les dedico éste y todos los trabajos de mi vida, este proyecto nace de ustedes y desde todo lo que me han enseñado a creer y a amar. A mis hermanos, Abraham y Aarón, les agradezco regresarme a la realidad siempre que me sentí perdida en el mundo. Finalmente, a Gretel y Oprah les doy las gracias por entenderme bajo cualquier circunstancia, su compañía y amor fueron indispensables durante toda esta investigación.

Introducción

El campo temático de esta tesis es la transposición de un texto literario al cine. En particular, se trata en él la adaptación cinematográfica de las dos únicas cartas que aparecen en la novela en verso *Eugenio Onegin* del poeta ruso Alexander Púshkin, publicada en entregas de 1823 a 1831, a la película *Onegin*, filmada en 1999 por la cineasta y artista visual inglesa Martha Fiennes.

Esta investigación pretende mostrar el proceso creativo de Martha Fiennes para llevar a cabo la transposición de un texto literario al cine. El estudio se concentrará en revisar de qué manera se modifica el texto literario al guion cinematográfico, cómo se construyen sus imágenes a partir de la visión de la cineasta y cómo la música afecta la construcción de las secuencias.

La tesis parte de un motivo personal. Tanto “La carta de Tatiana a Onegin” y “La carta de Onegin a Tatiana” me atrajeron al leer la novela no sólo por su motivo romántico, sino también por lo que las palabras contenidas en ellas representaban como experiencia para cada uno de los personajes. Al ver la película *Onegin* noté que además de conservarse esta cualidad, las cartas preservaban la pronunciación original rusa de los nombres propios, y seguían casi al pie de la letra las palabras del poeta. Cuando escuché que las oraciones en inglés se parecían a los versos que conocía en ruso, quise indagar más en el trabajo que tanto los guionistas como el director habían llevado a cabo para proteger lo que ellos creían que debía conservarse de la obra literaria.

Mi sorpresa fue aún mayor cuando descubrí que la adaptación del guion cinematográfico de las cartas había estado a cargo de D.M. Thomas, reconocido poeta y traductor inglés (de hecho, fue la única participación externa en el guion, realizado por Peter Ettedgui y Michael Ignatieff). Esto significaba, en primera instancia, que no sólo era mi intuición o gusto personal el que había

reconocido que las cartas literarias habían sido tratadas de manera especial para la adaptación de la novela en verso, sino que, de hecho, se les había otorgado un papel principal tan valioso que la adaptación se encargó a hacer alguien que conociera la lengua rusa y que pudiera trasladar las palabras a un inglés que fuera sonoro y rítmico.

Al principio de esta investigación tuve la oportunidad de entrevistar a D.M. Thomas sobre ese trabajo de adaptación y me informó que el propósito de la directora y los guionistas al contactarlo para adaptar estas dos cartas era conservar casi íntegras las palabras que aparecían en la obra de Púshkin. El actor Ralph Fiennes, hermano de la directora y quien interpreta a *Onegin* en la película, también me ayudó a comprender este asunto con algunas de sus declaraciones durante la presentación de la cinta en el 47° festival de San Sebastián, al mencionar que era tan importante el respeto que la producción quería dar a la novela en verso que lamentaron no haber podido filmar todo en Rusia.

De esta forma, me interesó conocer algunos de los medios por los cuales la película se mantuvo fiel al texto original. Pero también, desde luego, al margen de esto, la manera en que las características del lenguaje del cine agregaron a los textos transpuestos una dimensión distinta a la literaria.

Este trabajo tiene el objetivo, así, de a través de los dos ejemplos mencionados valorar el empleo de la obra original rusa en su adaptación cinematográfica inglesa. Para lo anterior, a lo largo de los capítulos que integran la investigación, será necesario analizar las partes que integran las cartas tanto de la novela como de la película, para intentar entender pieza por pieza los elementos de los que se ha valido la directora y equipo creativo en la producción de *Onegin* al recrear la poesía de Púshkin.

En el Capítulo I incluyo la biografía del poeta, donde abordo algunos aspectos de su vida personal que propiciaron la creación de varios de sus escritos; a continuación, desarrollo un apartado sobre su lenguaje y la importancia que los textos de Púshkin tuvieron para las letras rusas. Después, señalo algunas de las fuentes literarias que inspiraron la creación de *Eugenio Onegin*, y expongo cómo éstas, a pesar de tratar asuntos del corazón, siempre llevaron escondido un componente político dirigido a sus lectores. Posteriormente, explico de qué manera Púshkin estuvo involucrado en la política de su país y cómo es que la crítica a la sociedad de su época se puede observar a lo largo de su novela. Para finalizar, hago un resumen por capítulos de *Eugenio Onegin*.

El capítulo II está dedicado a la película *Onegin*. Ahí menciono los aspectos de su producción, así como la relevancia del largometraje por ser el primero que se realiza directamente de la novela rusa. Asimismo, señalo la trayectoria de Fiennes como artista visual y describo algunas de las características que sobresalen de sus obras visuales, mismas que pueden encontrarse en más de una ocasión a lo largo de *Onegin*. A continuación, hago un resumen de la recepción que tuvo la película en su fecha de estreno. Para terminar, presento una síntesis del largometraje, donde remarco los aspectos visuales que consideré más sobresalientes en la transposición de *Eugenio Onegin*.

Ya establecidas las bases literarias en el Capítulo I y las cinematográficas en el Capítulo II, el Capítulo III está dedicado a analizar de qué manera se llevaron los versos rusos al guion en las dos cartas. Para el análisis de estas escenas, primero comparo las semejanzas que el guion mantuvo con el texto original, por lo que incluyo un cuadro con el texto ruso y su adaptación inglesa, así como sus traducciones correspondientes; después de este cuadro comparativo, llevo a cabo un estudio retórico de cada uno los textos.

Posteriormente, en el Capítulo IV, parto del concepto de los “lugares vacíos” del teórico alemán Wolfgang Iser para explicar algunos recursos utilizados por Fiennes en su transposición del texto de Púshkin. Es un estudio que considera los elementos propios del lector para construir y dar sentido a los acontecimientos por los que avanzan las acciones descritas en un relato, es decir, un análisis que propone demostrar que Fiennes ha creado imágenes que no necesariamente se originan desde el texto original, sino de lo que el texto ha provocado en su imaginación. De nuevo me enfocaré en las dos cartas para describir toma por toma el desarrollo de las escenas en que aparecen, considerando las representaciones que Fiennes concibió visualmente para su construcción. Para cerrar el capítulo, escribo un apartado sobre la musicalización de ambas escenas siguiendo los estudios de Siglind Bruhn sobre la écfrasis musical y la *program music*.

No encontré análisis generales acerca de las relaciones entre la novela de Púshkin y la película de Fiennes que me ayudaran a reforzar mi trabajo, mucho menos un estudio específico que se interesara en los vínculos entre las cartas literarias y las de la película. No obstante, fueron muchas las lecturas que acompañaron la construcción de este análisis y, aunque no todas son tan citadas, sí contribuyeron a la disposición de los capítulos que aquí presento.

Los textos que se utilizaron para llevar a cabo el análisis de la transposición fueron las teorías planteadas por Robert Stam, Frédéric Sabouraud y José Luis Sánchez Noriega; en cuanto a los efectos que un texto tiene sobre el lector, la fuente principal fue Wolfgang Iser. Para la teoría del discurso cinematográfico la lista de autores es más extensa, pero hay dos obras principales en las que más me he apoyado para llevar a cabo el análisis: *El relato cinematográfico* de André Gaudreault y François Jost y *Principios de análisis cinematográfico* de Francis Vanoye y Anne Goliot-Lété.

La versión de la película *Onegin* que he utilizado es la distribuida por Videomax en DVD. En cuanto a los fotogramas que acompañan mi investigación, provienen de la versión inglesa y sin subtítulos de *Onegin* en la plataforma YouTube.

Los textos en ruso con los que se trabaja en esta tesis provienen de la versión de la novela de la Biblioteca “Alexey Komarov” que puede consultarse en internet (<https://ilibrary.ru/text/436/index.html>). Fundamentalmente se usan por la facilidad para citarlos, pues después de confrontarlos con los reproducidos por Vladímir Nabokov en su versión comentada de *Eugenio Oneguín* (1975) y con la edición bilingüe que Mijaíl Chlíkov hizo para Cátedra (2000), no encontré cambios significativos que necesitaran ser verificados y aclarados.

Las traducciones de los versos rusos son mías, todas fueron revisadas y comparadas con la traducción de Mijaíl Chlíkov para Cátedra, con la de Alexis Marcoff para Plaza & Janes (1962) y con la traducción más libre que Teresa Suero Roca hace para la editorial Bruguera (1969) sobre la novela en verso, así como la versión inglesa de Vladímir Nabokov. También, cuando fue necesario, tuve la oportunidad de comentar mis dudas sobre el texto con colegas rusos nativos para poder utilizar las palabras que mejor describieran lo que quería decir el texto original. Gracias a que el lenguaje de Púshkin no es intrincado, las versiones que presento, si bien tienen una tendencia más literaria que literal, pretenden mantener el orden e integridad del texto original.

Decidí hacer mis propias traducciones del texto ruso porque, a pesar de que las traducciones de Chlíkov, Marcoff y Suero Roca respetan la idea de las cartas y estrofas que aquí utilizo, ninguna sigue el orden de los versos de Púshkin. Por un lado, el trabajo de Chlíkov está planeado para llevar una rima asonante, lo que provoca que en más de una ocasión el traductor tenga que cambiar

la disposición de las palabras o utilice sinónimos rimbombantes para traducir palabras sencillas¹. Por otro lado, las traducciones de Marcoff y Teresa Suero Roca están en prosa, lo que no permite que el lector siga por versos la lectura de las cartas originales.

Con lo anterior no quiero que de ninguna manera se piense que considero mejor mi traducción a las que aquí menciono; en todo caso, han sido ellas las que muchas veces me han guiado en mis dudas. Mi intención al traducir estos textos fue la de leer la poesía en el texto original para poder enfrentarme al sentido primero del vocabulario que utiliza, intentar conservar el orden de las palabras y versos de Púshkin, dentro de lo posible, para el lector que desee confrontar ambas lenguas y, finalmente, contribuir a una nueva traducción de las cartas en *Eugenio Onegin*.

Asimismo, la traducción de la entrevista que realicé a D.M. Thomas y las de todos los textos en inglés, teóricos y literarios, son mías.

En cuanto a los escritos en francés, he recurrido a las traducciones que expertos en la lengua han hecho de las obras clásicas que cito; solamente he traducido un par de notas de Mme. de Staël porque no pude encontrar el texto en español.

En todas las lenguas donde se ha presentado una traducción al español, he procurado mantener los textos originales, ya sea en una nota al pie o acompañando a la traducción para que puedan consultarse las palabras en la lengua original.

¹ En la introducción que hace a su traducción de *Eugenio Onegin*, Chlíkov escribe sobre su labor como traductor: “A mi parecer, en traducción poética resulta lo más importante conservar la construcción métrica del verso, su ritmo interno, y esta tarea es totalmente posible gracias al hecho probado de que tanto en ruso como en español existe un desarrollado sistema sílabo-tónico de versificación... En cualquier caso, yo he intentado al traducir conservar la disposición fija de las sílabas tónicas (2, 4, 6, 8) y evitar la acentuación de las sílabas impares para, de esta forma, alcanzar la mayor semejanza posible entre la melodía del verso pushkiniano y la de mi traducción.” (59-60)

Tomé la decisión de transcribir el nombre del poeta ruso como Alexander Serguéyevich Púshkin después de consultar varios estudios y traducciones al español de su obra y encontrar que ésta era la más clara y frecuente, así como la que mejor respetaba los fonemas del ruso original. En cuanto a la tilde que coloqué sobre la *u* en su apellido, “Púshkin”, me pareció que era indispensable para el lector que desconozca la forma correcta de pronunciar el nombre.

Finalmente, a lo largo de todo este trabajo, cada vez que me refiera al texto literario, los nombres de las cartas y los personajes aparecerán con su ortografía en español: “La carta de Tatiana a Onegin” y “La carta de Onegin a Tatiana”. Por otro lado, cuando la referencia sea a la película, los nombres mantendrán su ortografía en inglés: “Tatyana’s letter to Onegin” y “Onegin’s letter to Tatyana”.

Capítulo I

Los orígenes de *Eugenio Onegin*

1. La vida de Púshkin

“Mi epitafio”²
Aquí Púshkin está enterrado; él está con la joven musa,
con amor, con pereza pasó una edad feliz,
él no hizo el bien, pero él tenía alma,
por Dios, era un buen hombre.

Alexander Serguéyevich Púshkin nació el 26 de mayo de 1799 en Moscú. Su padre pertenecía a una de las familias más antiguas de la aristocracia rusa, mientras que su madre, llamada *la belle créole*³, era la nieta de Abraham Hannibal, un negro de Abisinia que fue regalado a Pedro el Grande y que con el tiempo se convirtió en uno de los favoritos del zar. El poeta siempre estuvo muy orgulloso de su origen africano.

La familia Púshkin era conocida por su independencia, quizás por ello la primera educación del poeta fue un poco desordenada y permisiva. Preceptores extranjeros, en su mayoría franceses, fueron quienes se encargaron de enseñar esta lengua al joven Púshkin, quien pronto escribiría sus primeros libros en francés y se aficionaría a la lectura de autores en esta lengua en la vasta biblioteca de su padre.

A los doce años ingresó al afamado Liceo de Tsarkoye Selo (en español se traduce como “Aldea del Zar”, después de la Revolución de 1917 se llamó “Aldea de Púshkin”) junto con otros treinta jóvenes de las mejores familias, Púshkin continuó sus estudios en literatura, historia,

² Poema “Mi epitafio” (1815) de Púshkin. “Здесь Пушкин погребен; он с музой молодою,/С любовью, ленью провел веселый век,/Не делал доброго, однако ж был душою,/Ей-богу, добрый человек.”

³ Del francés “la bella criolla”.

filosofía, lenguas antiguas y modernas. El poeta hizo grandes amistades en el Liceo que continuarían por el resto de su vida, entre ellas se cuenta la que mantuvo con el escritor Nikolai Gógol. Durante sus años de estudiante destacó por su capacidad para escribir versos; en 1815, durante un examen público, recitó uno de sus poemas ante Derzhavin⁴, quien quedó impresionado por el joven.

Cuando se graduó del Liceo en 1817, se le dio a Púshkin un cargo en el Servicio Exterior y se mudó a San Petersburgo. La vida que llevó ahí fue alegre y ociosa: asistía a la ópera, a las cenas de solteros, jugaba a las cartas y se relacionaba con actrices y mujeres del *demi-monde*, participó también en duelos y continuó escribiendo versos. En sus poemas serios y satíricos, escribió algunos de tinte político como “La aldea” y la oda “A la libertad”, versos por los cuales fue desterrado al Cáucaso.

Después de pasar un tiempo en el Cáucaso y Crimea, fue asignado como servidor civil a Besarabia y luego a Odesa. En los cuatro años de exilio leyó y escribió ávidamente; entre las creaciones de este periodo se cuentan *El prisionero del Cáucaso*, *La fuente de Bajchisarai*, *Los gitanos* y el primer capítulo de *Eugenio Oneguin*.

En 1823, mientras Púshkin se encontraba en Odesa, se encontró con el conde Vorontsov, una persona ambiciosa e indiferente a la literatura. Las relaciones entre el poeta y el conde fueron tensas desde el principio, pero cuando el poeta le dedicó algunos epigramas sangrientos al conde y se enamoró de su mujer, el conde Vorontsov encontró la manera de acusarlo por ser un peligroso librepensador. En 1824 fue expulsado del servicio por orden del zar y desterrado a la finca familiar en Mijáilovskoye, en la provincia de Pskov.

⁴ Gavriil (Gavriila) Romanovich Derzhavin (1743-1816). Destacado poeta ruso, su obra es considerada parte del clasicismo literario.

Al parecer fue la mala relación entre el poeta y sus padres lo que lo confinó a la sola compañía de su nodriza Arina Rodiónovna, quien le había contado cuentos tradicionales rusos desde su infancia. En Pskov, Púshkin encontró el tiempo para escribir la obra dramática *Borís Godunov*, el capítulo tercero y cuarto de *Eugenio Oneguín* y un poema narrativo cómico titulado “El conde Nulin”, además de una infinidad de versos.

En 1826, tras el fracaso de los decembristas⁵, el zar Nicolás I le autorizó vivir en San Petersburgo y Moscú (para otros lugares debía pedir licencia), lo que le permitió regresar a la sociedad para participar activamente en la vida literaria. Durante estos años Púshkin estuvo sometido a la censura y la estricta vigilancia policial del conde Benckendorff, jefe de los gendarmes, pero eso no evitó que continuara escribiendo y se hiciera famoso.

En 1830 pidió por segunda vez la mano de Natalia Goncharova, una hermosa joven de diecisiete años, esta vez la proposición fue aceptada. Con el fin de proveer una dote, Púshkin se trasladó a Bóldino para hipotecar su aldea, pero una epidemia de cólera lo obligó a quedarse ahí, lo que le permitió terminar *Eugenio Oneguín* y otra serie de escritos, entre los que se incluyen: *Cuentos de Belkin*, *Historia del pueblo de Goriújuno* y las *Pequeñas tragedias*.

En 1831 se casó finalmente con Natalia Goncharova, durante los primeros años del matrimonio la actividad del poeta se intensificó y trabajó en *La hija del capitán*, la *Historia de la conspiración de Pugachev*, *El caballero de bronce* y otros poemas. En 1836 comenzó a publicarse *Sovremennik (El Contemporáneo)*, revista literaria que adquirió gran popularidad en el siglo XIX.

Dos años antes, en 1834, el zar nombró a Púshkin “gentil hombre de cámara”, grado que se concedía a los jóvenes de la nobleza y que ofendía al poeta, pues él no estaba en los inicios de

⁵ Decembristas. Levantamiento ruso, en su mayoría miembros de la clase alta que tenían un perfil militar, en 1825 se sublevaron contra la Rusia Imperial.

su carrera. Al parecer, las verdaderas intenciones del zar eran poder ver a la esposa de Púshkin durante las funciones del palacio (Púshkin, 2015, 25). En otoño de ese mismo año el poeta recibió una carta en la que le hablaban de la infidelidad de su mujer con un oficial francés llamado Georges D'Anthès, el cual llevaba un tiempo cortejando a Natalia Goncharova; Púshkin, enfadado por el escrito, desafió a D'Anthès, no obstante, los amigos del poeta lograron evitar el duelo.

En 1837 D'Anthès contrajo matrimonio con la hermana de Natalia, lo que lo convertiría en cuñado de Púshkin, pero los rumores de la indiscreción entre el oficial francés y la hermosa esposa de Púshkin continuaron. Púshkin volvió a desafiarlo y el 27 de enero del mismo año se llevó a cabo el duelo en el que el poeta resultaría mortalmente herido. Después de dos días de agonía, el gran poeta ruso falleció a la edad de treinta y siete años.

1.1 Púshkin y su lenguaje

*¡Adiós, carta de amor! adiós: ella me dijo que lo hiciera
¡cuánto tiempo esperé! ¡cuánto tiempo no quería
una mano para dar fuego a todas mis alegrías!
Y ahora, pleno, ha llegado la hora. Arde, carta de amor...⁶*

El único lugar en el que convergen los libros dedicados a literatura rusa es en que Púshkin fue el mayor genio poético del siglo XIX. Los temas que trató en sus trabajos en prosa, obras dramáticas y versos fueron repetidos por autores posteriores, quizás porque son muy pocos los campos literarios en los que no incursionó y, aunque es fácil de entender, por su vasta producción y desarrollo de temas modernos, la importancia que sus escritos tuvieron para la literatura de su

⁶ Fragmento del poema "Letra quemada" (Сожженное письмо, 1825) de Púshkin "Прощай, письмо любви! прощай: она велела./Как долго медлил я! как долго не хотела/Рука предать огню все радости мои!../Но полно, час настал. Гори, письмо любви./Готов я; ничему душа моя не внемлет./Уж пламя жадное листы твои приемлет..."

época, no resulta tan sencillo comprender el genio de sus palabras si no se tiene la posibilidad de leer el original ruso. Sus palabras son simples, las mismas que utilizaba todos los días, pero los sonidos, las imágenes y los significados de éstas son la esencia de la grandeza de sus textos.

Para Púshkin la prosa servía como medio para crear el lenguaje que todavía no se había empleado, por eso, él consideraba la prosa la mejor forma para expresar el pensamiento; sin embargo, la poesía era para él aquello que estaba por encima de la literatura, todas las normas partían de ella y la consideraba el idioma natural para el arte literario.

[...] El lugar de lo moralizante y lo didáctico es ocupado por la ironía, que está muy lejos de lo que se entendía por ironía en el romanticismo: no la superación ni el rechazo de la vida por el arte, la dualidad de la consciencia que ve las limitaciones que la vida le impone. La ironía de Pushkin es el desdén que proviene del sentido común, del ingenio, muy realista y muy concreto. (Pushkin, 2015, 17)

En todos sus escritos, tanto prosa como poesía, puede reconocerse el arte de un texto sobre otro que imprime un significado más profundo, como oculto, pero al mismo tiempo a la vista de quien lo lea. La claridad de la obra de Púshkin y las intenciones escondidas debajo de él constituyen la llamada “dificultad de Púshkin”⁷, es decir, que entre las palabras e historias sencillas se entrevé algo más.

En las historias que relata Púshkin la importancia de los personajes no recae en la experiencia que hayan tenido, sino en el comportamiento ante la situación que se les presenta (Pushkin, 2015, 17). Los temas que desarrolló en su obra son los mismos que repitieron autores posteriores en la

⁷ Amaya Lacasa en su introducción a *Narraciones completas* de Aleksandr Púshkin señala que la “dificultad de Púshkin” depende de que en su prosa hay “muchas cosas que están implícitas, siempre deja espacio para desarrollar ideas” (Púshkin, 2015, 19).

literatura rusa; según señala Slonim (32), no es sencillo encontrar un campo literario en donde Púshkin no dejara modelos:

[...] El significado de las reformas de Pedro, el destino del imperio de San Petersburgo, el papel del poder y la rebelión de la historia rusa, la brecha entre la sociedad occidentalizada y las masas populares apegadas a las tradiciones nacionales, el choque entre las aspiraciones del hombre y las investigaciones de un gran estado, el triunfo del hombre superfluo, la complejidad de la naturaleza humana, la acción destructiva y la atracción estética de la pasión, la superioridad moral del corazón sencillo sobre el voraz rebelde: éstos y muchos otros asuntos muestran la amplitud y profundidad poco frecuentes de las creaciones de Pushkin.

Para concluir, el lenguaje de Púshkin encuentra sus propios problemas al traducirlo no sólo por la imposibilidad de trasladar el sonido, ritmo, imagen y significado de las palabras que escogió para sus escritos (Pushkin, 2015, 15; Slonim, 33), sino también por la dificultad de traducir lo que representaban las circunstancias descritas en sus relatos y el papel de los personajes dentro de ellas.

2. De Púshkin a Oneguín en tres novelas epistolares

Nota sobre la literatura epistolar

Los tratados de literatura suelen atribuir a Samuel Richardson la creación del género epistolar (cf. Hudson [1919, 125] y Pujals [1988, 261]). No obstante, es importante recordar que éste, aunque sin fines de creación literaria, ya era utilizado desde la antigüedad por historiadores y filósofos en la cultura griega como Tucídides (s. V a.C.) en su relato de *La guerra del Peloponeso* y Epicuro (s. IV a.C.) en su *Carta a Heródoto*. Más adelante, durante el siglo I a. C., en la literatura latina clásica, los escritos epistolares aparecerían bajo las letras de Plinio el Joven y sus *Epístolas*, Horacio y su *Epístola a los Pisones*, las cartas de Cicerón y las *Heroidas* de Ovidio.

Ovidio sería entre todos ellos quien más se acercaría a lo que hoy se conoce como género epistolar. En sus *Heroidas* representa la voz de mujeres, todas ellas personajes mitológicos, que expresan sus deseos y enojos hacia los amantes que las traicionaron. Ovidio encuentra en la elegía amorosa nuevas formas literarias de representar la pasión, a él se le reconoce como creador del género literario *la carta de la heroína* (Albrecht, 730), en donde personajes mitológicos femeninos se revelan psicológicamente a sus amantes por medio de epístolas.

Años después y dando un gran salto en la historia literaria, en el siglo XVIII, la novela encontraría una nueva orientación, aparecería la ficción epistolar, en donde la narrativa subjetiva de las cartas permitiría el adentrarse a lo privado, a las intimidades y confesiones de cada uno de los personajes.

Lo verdaderamente revolucionario con la creación del escritor inglés Samuel Richardson fue que en sus cartas encontró un medio de narrar, lo que le daría el sentido moderno a lo que hoy se conoce como novela epistolar. Escrita por hombres y mujeres, este género literario suele encontrar el medio ideal para comunicar los sentimientos femeninos, ya que, de alguna manera, la carta conserva el interior de quien la escribe y a las mujeres se les suele relacionar más con sus sentimientos. Sin embargo, una de las mayores aportaciones del género tiene que ver con el cambio de representación de la virtud y moral femeninas, ya no se trata más de personajes tímidos y sometidos a las normas impuestas de su tiempo, ahora aparecerán mujeres que se rebelan y buscan su libertad.

Refiriéndose al personaje de Pamela de Richardson, Laura Willis apunta que: “Sus cartas son aquellas de cualquier mujer del siglo dieciocho que ya no está conforme con permanecer

pasiva, silenciosa y controlada.”⁸. Las cartas, entonces, no solo servirán como una novedosa técnica literaria, sino como una fórmula para representar personajes femeninos que se descubren y expresan por sí mismos. La técnica con la que estas cartas eran escritas derivaba de las formas permitidas en los salones, los manuales que enseñaban el arte epistolar instruían a las mujeres a aparentar una conducta sofisticada por naturaleza, pero al mismo tiempo las educaban para ser originales.

La literatura epistolar dará un giro en Alemania con *Las desventuras del joven Werther* (1774) de Johann Wolfgang Von Goethe, en donde el héroe será un personaje masculino que, por medio de las cartas que envía a su amigo Wilhelm, se nos retratará como un hombre sensible e inconsolable debido a los sentimientos no correspondidos de su amada Lotte, sentimientos que en ocasiones rozarán con la locura (Bronwen, 13).

Mientras tanto, en Francia, la *galanterie*, término francés utilizado para definir el amor ideal entre una pareja de salón, se pondrá de moda y hará que los amantes sean seres apasionados capaces de proteger su virtud y honor ante los arrebatos amorosos. Si el amante respeta la buena moral de la mujer a la que ama, ella lo reconocerá como alguien digno de su amor.

[...] El énfasis en la *galanterie* está en que se trata de un amor espiritual que trasciende el deseo carnal y está en armonía con el honor y la razón. La *galanterie* permite a las mujeres tener poder e independencia y puede ser visto como su intento de reescribir las relaciones tradicionales entre los sexos. [...]⁹

⁸ “[...] Her letters are those of any eighteenth-century woman, no longer content with being passive, silent and controlled.”

⁹ “[...] The emphasis of *galanterie* is on a spiritual love that transcends carnal desire and is in harmony with honor and reason. *Galanterie* grants women power and independence and can be seen as their attempt to rewrite the traditional relationship between sexes.” (Jensen, 13)

En Francia, escritores como Montesquieu y Rousseau, descubriendo el potencial de la literatura epistolar, la retomarán para transmitir ideas revolucionarias; el acceso al interior de los personajes será utilizado como medio de posibilidad a situaciones diferentes y, por lo tanto, a nuevas ideas.

Son éstas, en su mayoría, las lecturas que llegan a los ojos del joven poeta Púshkin, quien da inicio al desarrollo del pensamiento literario en Rusia a principios del siglo XIX. En 1825, cuando el poeta solamente tenía veinticinco años, publica el primer capítulo de su novela en verso, *Eugenio Oneguín*, reconocida como la primera novela rusa importante (Hingley, 13) y en donde incluirá dos cartas que no sólo se construyen como confesiones de amor, sino como un cuadro de la alta sociedad rusa y su reprochable estilo de vida.

2.1 Ante Púshkin y bajo Oneguín

Eugenio Oneguín constituye el retrato de una pequeña parte de la vida rusa partiendo de modelos utilizados por autores en Europa (Nabokov, I, 7); sin embargo, el lenguaje que utiliza Púshkin a lo largo de su novela en verso es lo que le brinda el verdadero signo de distinción.

En el capítulo tercero de *Eugenio Oneguín*, considerada como punto central de este capítulo (Nabokov, I, 31) y quizás de la novela entera, se encuentra “La carta de Tatiana a Oneguín”. Los setenta y nueve versos que la componen fueron escritos, según apunta el propio Púshkin, originalmente en francés; pero el mismo poeta indica en el capítulo tercero de la novela que debe traducir la carta para defender las letras rusas, “el honor de la patria”.

Еще предвижу затрудненья:
 Родной земли спасая честь,
 Я должен буду, без сомненья,
 Письмо Татьяны перевести.
 Она по-русски плохо знала,
 Журналов наших не читала,
 И выражалась с трудом
 На языке своем родном,
 Итак, писала по-французски...
 Что делать! повторяю вновь:
 Доныне дамская любовь
 Не изъяснялася по-русски,
 Доныне гордый наш язык
 К почтовой прозе не привык.

Puedo todavía anticipar dificultades:
 defender el honor de la patria,
 lo debo hacer, sin duda,
 traducir la carta de Tatiana.
 Ella el ruso lo conocía mal,
 nuestras revistas no leía,
 y con dificultad se expresaba
 en su lengua nativa,
 por lo tanto, escribió en francés...
 ¡Qué hacer! Una vez más repito:
 hasta ahora las señoras el amor
 no expresan en ruso,
 hasta ahora orgullosos de nuestra lengua
 no usamos la prosa epistolar.

La versión de la carta en francés no se conoce y, según Nabokov, después de consultar cuatro traducciones francesas de la carta (Nabokov, II, 1, 386), las palabras rusas se ajustan fácilmente al francés, como si en realidad se tratara de una obra originalmente escrita en esta lengua. Para Nabokov (II, 1, 392) y Lotman (625) la carta de Tatiana encuentra gran parte de su inspiración, sobre todo en los versos 35-46, en esta elegía de Marceline Desbordes-Valmore¹⁰:

¹⁰ Marceline Desbordes-Valmore (1789-1859). Poeta francesa, considerada una de las precursoras de la poesía moderna en Francia. Verlaine la incluye en su versión final de "Los poetas malditos". Se le conocía como "Nuestra señora del llanto" por las tragedias ocurridas durante su vida.

ÉLÉGIE

J'étais à toi peut-être avant de t'avoir vu.
Ma vie, en se formant, fut promise à la
tienne;
ton nom m'en avertit par un trouble
imprévu,
ton âme s'y cachait pour éveiller la mienne.
Je l'entendis un jour, et je perdis la voix;
je l'écoutai longtemps, j'oubliai de
répondre.
Mon être avec le tien venait de se
confondre,
je crus qu'on m'appelait pour la première
fois.

Savais-tu ce prodige ? Eh bien, sans te
connaître,
j'ai deviné par lui mon amant et mon
maître,
et je le reconnus dans tes premiers accents,
quand tu vins éclairer mes beaux jours
languissants.
Ta voix me fit pâlir, et mes yeux se
baissèrent;
dans un regard muet nos âmes
s'embrassèrent;
au fond de ce regard ton nom se révélá,
et sans le demander j'avais dit : « Le voilà !
»

ELEGÍA¹¹

Te pertenecía, quizá, antes de conocerte.
Mi vida, al tomar forma, fue prometida a la
tuya;
tu nombre sin advertirme me tomó de
improviso;
tu alma se oculta para revelarse en la mía.
Lo entendí un día y la voz perdí;
la escuché hace tiempo, olvidé responder.
Mi ser con el tuyo acabó por fundirse.
Pensé que me nombraban por primera vez.

¿Sabías de este prodigio? Que aún sin
conocerte,
en él presentí a mi amante y dueño,
y lo reconocí en tus primeros indicios,
cuando mis lánguidos y bellos días
iluminaste,
tu voz me hizo palidecer, bajé la mirada.
En una muda mirada nuestras almas se
encontraron,
y en ese mirar profundo tu nombre se
reveló,
y, sin preguntar, me dije: ¡Allí está!

Desde entonces reconquistó mi asombrado
oído,
a él se sometió y encadenó.

¹¹ Traducción de Luis Javier Mondragón.

Dès lors il ressaisit mon oreille étonnée;
elle y devint soumise, elle y fut enchaînée.

J'exprimais par lui seul mes plus doux
sentiments;

Je l'unissais au mien pour signer mes
serments.

Je le lisais partout, ce nom rempli de
charmes,

et je versais des larmes:

d'un éloge enchanteur toujours environné,
à mes yeux éblouis il s'offrait couronné.

Je l'écrivais... bientôt je n'osai plus
l'écrire,

et mon timide amour le changeait en
sourire.

Il me cherchait la nuit, il berçait mon
sommeil;

il résonnait encore autour de mon réveil;
il errait dans mon souffle, et, lorsque je

soupire,

c'est lui qui me caresse et que mon cœur
respire.

Nom chéri ! nom charmant ! oracle de mon
sort!

Hélas ! que tu me plais, que ta grâce me
touche!

Tu m'annonças la vie, et, mêlé dans la
mort,

Comme un dernier baiser tu fermeras ma
bouche!

Sólo para él expresaba mis más dulces
afectos,

lo uní al mío para sellar mis promesas.

Leía en todas partes ese nombre colmado de
encanto,

y derramaba lágrimas:

rodeadas siempre de un fascinante elogio.

A mis ojos deslumbrados se ofrecía
coronado.

Lo escribí... más pronto atreví no escribirlo
más.

Y mi tímido amor lo transformó en sonrisa.

Me buscaba en la noche, arrullaba mis
sueños,

y seguía resonando cuando despertaba:

vagaba en mi aliento y, en mi suspiro,

es él quien me acaricia y por quien mi
corazón respira.

¡Amado nombre! ¡nombre precioso!

¡Oráculo de mi destino!

¡Cómo me gustas!, tu gracia me estremece.

Me anuncias la vida y, unido a la muerte

con un último beso, cerrarás mi boca.

El propio autor también nos da las claves de los textos que inspiran esta carta (Púshkin, III, X), poco antes de la aparición de “La carta de Tatiana a Oneguín”. La fantasía de Tatiana con Oneguín “[...] se identifica con las heroínas de estas novelas e identifica a Oneguín con los héroes [...]”¹² (Nabokov, I, 33). Las novelas epistolares a las que apunta Púshkin, literalmente, son: *Clarissa* (1748) de Samuel Richardson, *Julia o La nueva Eloísa* (1761) de Rousseau y *Delphine* (1802) de Mme. de Staël.

X	X
Воображаясь героиней?	¿Qué se imagina la heroína?
Своих возлюбленных творцов,	De sus novelas de amor favoritas,
Кларисой, Юлией, Дельфиной,	Clarissa, Julia, Delfina,
Татьяна в тишине лесов	Tatiana en los bosques silenciosos
Одна с опасной книгой бродит,	anda sola deambulando con un libro
Она в ней ищет и находит	peligroso,
Свой тайный жар, свои мечты,	ella busca y encuentra
Плоды сердечной полноты,	su calor secreto, sus sueños,
Вздыхает и, себе присвоя	fruto del corazón pleno,
Чужой восторг, чужую грусть,	suspira y, asumiendo
В забвенье шепчет наизусть	el deleite ajeno, la tristeza de otro,
Письмо для милого героя...	en el olvido susurra de memoria
	la carta para el dulce héroe...

Más adelante en la novela, tras una conversación que mantiene con su nana, Tatiana busca una pluma y papel para declarar sus sentimientos a Oneguín. La carta es un texto que se introduce entre las estrofas XXXI y XXXII, se trata de una imitación de las cartas que Tatiana lee en las novelas de sus autores favoritos (Nabokov, I, 35). La respuesta a este escrito se encontrará en las palabras que Oneguín dirige personalmente a Tatiana en el capítulo cuarto, durante un encuentro

¹² “[...] identifies herself with the heroines of these novels and identifies Onegin with their heroes [...]”

en el jardín; la respuesta escrita no aparecerá hasta el capítulo octavo, cuando Eugenio se reencuentra con una nueva Tatiana, casada y ahora perteneciente a la aristocracia de San Petersburgo, de la que quedará completamente enamorado.

“La carta de Onegin a Tatiana”, la respuesta tardía del héroe, también encontrará sus modelos en las novelas epistolares francesas, sobre todo en *Julia o La nueva Eloísa* de Rousseau (Nabokov, II, 2, 213). Al no recibir la respuesta de Tatiana, Onegin va a buscarla en persona. Ese último encuentro de los amantes, en donde Tatiana confiesa a Eugenio que lo sigue amando, pero que no puede traicionar a su marido por ello, está inspirado en dos de las lecturas de Púshkin (Nabokov, II, 2, 215-216): en primer lugar *Charles Grandison* de Richardson, en el volumen I, carta XXIX a Miss Shelby, donde Miss Byron es llevada en una silla hasta Sir Hargrave Pollexfen y él se arroja a sus pies; en segundo lugar la novela *Delphine* de Mme. de Staël, en la parte IV, carta XIX, donde el personaje principal escribe a Mme. de Lebensei sobre Léonce que “... él se puso de nuevo en el sofá y se postró a mis pies...”¹³ (Nabokov, II, 1, 348).

Para el análisis de la influencia epistolar que se puede encontrar en el desarrollo de la historia de Tatiana y Onegin, así como la escritura de las dos cartas que conforman la obra de Púshkin, se retomarán las novelas que más se mencionan tanto en el texto ruso como en los estudios que de éste se han hecho: *Clarissa* de Samuel Richardson, *Julia o La nueva Eloísa* de Jean-Jacques Rousseau y *Delphine* de Mme. de Staël.

¹³ “... il... me replaça sur le canapé, et se prosternant à mes pieds, ...”

Clarissa de Richardson

*¡Y quién sería sino otro que el Sr. Lovelace!- No pude gritar (aunque intenté gritar en el momento en que vi a un hombre; y de nuevo cuando vi quién era); no pude porque no tenía voz: y si no me hubiera apoyado en una columna que soportaba el viejo techo, me habría caído.”*¹⁴
Clarissa, Volumen I, Carta XXXVI

Uno de los grandes escritores de la novela moderna inglesa, caracterizada por su sentimentalismo y psicología, fue Richardson (1689-1761). Hasta su aparición, la literatura inglesa encuentra la oportunidad de relatar una realidad posible, dando lugar a novelas más humanas, precursoras del romanticismo, en donde la psicología de los personajes toma un papel principal.

Nacido en 1689, Richardson pasa a la historia de la literatura como el creador del género epistolar. Proveniente de una familia de artesanos, comienza a escribir alrededor de los cincuenta años, consiguiendo gran éxito entre la burguesía; no obstante, los personajes que inspirarán sus obras serán aquellos pertenecientes a la clase media. La primera obra que escribe, *Familiar letters* (1741), tenía la finalidad de ayudar a aquellos a los que no les resultaba tan fácil escribir cartas; es entonces como Richardson se da cuenta de su talento y publica un epistolario en donde propone distintos modelos de redacción para diversas circunstancias (Pujals, 261).

La primera novela psicológica-sentimental que redacta Richardson en forma de epístolas será *Pamela* (1740). Más tarde publicará las novelas *Clarissa* y *Charles Grandison* con la misma fórmula que lo había llevado al reconocimiento del público inglés.

Clarissa, or the History of a Young Lady (*Clarissa o la historia de una señorita*, 7 vols., 1747-8) es reconocida como la mejor obra de Richardson. En ella se relata la historia de una joven de tradición puritana que decide huir con su amante, Lovelace. La fuerte opresión que la familia

¹⁴ “[...] And who should it be but Mr. Lovelace!—I could not scream out (yet attempted to scream, the moment I saw a man; and again, when I saw who it was); for I had no voice: and had I not caught hold of a prop which supported the old roof, I should have sunk.”

de Clarissa tiene sobre ella provoca que el personaje caiga rendido ante las peticiones de Lovelace, hombre que se aprovecha de la situación para saciar su soberbia ante la familia de Clarissa, los Harlowe. Lovelace deshonor a Clarissa y le pide matrimonio, pero ella, que no ha dejado de lado su carácter puritano, lo rechaza por el concepto tan alto que tiene del matrimonio. Clarissa busca perdonarse a sí misma por lo que ha hecho y muere al poco tiempo sin el peso de la culpa por sus actos. Lovelace muere más tarde durante un duelo en Austria, bajo las manos del coronel Morden, quien es pariente de los Harlowe; al morir, Lovelace osa pronunciar el nombre “Clarissa Lovelace”.

Richardson rompe un patrón social con *Clarissa*, se niega a que su personaje principal siga las estrictas reglas de la época en donde una señorita debía contraer matrimonio para reparar la deshonor¹⁵. Los personajes y sus situaciones son los elementos más valiosos de las novelas de Richardson, no así la elaboración de argumentos (Pujols, 265).

Julia o La nueva Eloísa de Rousseau

*“Amigo mío, cada día que pasa me siento más unida a vos; ya no puedo separarme de vos; la menor ausencia me resulta insoportable, y tengo que veros o escribiros para pensar en vos sin cesar.”*¹⁶

Primera parte, Carta XI de Julia

Henry William Hudson, en su tratado de literatura francesa, clasifica el siglo XVIII desde la muerte de Luis XIV en 1715 hasta el inicio de la revolución en 1789 (Hudson, 121-122). Francia estaba a

¹⁵ Ver nota 25 en Pujols, página 261: “En esta novela, Richardson rechaza el arraigado concepto moral, social y jurídico, de reparar el deshonor de una mujer mediante el matrimonio con el hombre que la ha ultrajado; por eso, hace que Clarissa, rompiendo la tradición, rehúse, por incompatibilidad moral, las proposiciones de Lovelace.”

¹⁶ Traducción de Vázquez (180). “*Mon ami, je sens que je m'attache à vous chaque jour davantage; je ne puis plus me séparer de vous; la moindre absence m'est insupportable, et il faut que je vous voie ou que je vous écrive, afin de m'occuper de vous sans cesse.*”

punto de enfrentarse a uno de los grandes cambios en su historia política y social. El avance de las ciencias y el distanciamiento de la Iglesia marcaron las grandes alteraciones de la literatura en este periodo, donde la transformación a partir del cuestionamiento movió el espíritu del pueblo francés.

Los salones en donde la moda y la *galanterie* eran la atracción principal, como el de Mme. de Lambert, volvieron a estar en uso, pero también tuvieron auge aquellos salones, como el de Mme. Geoffrin y Mme. Deffand, en donde se reunían pensadores científicos, políticos y sociales para cuestionar la situación de su país. Es por ello que la literatura francesa del siglo XVIII tendrá como mayor interés el tema social (Hudson, 123).

Aunque la literatura francesa de la época conservó la escuela clásica, la tendencia a seguir las innovaciones de Inglaterra fue significativa. Las obras inglesas llegaron a Francia para mejorar las ideas sobre tolerancia y libertad religiosa. Según indica Hudson: “Los últimos años del siglo dieciocho fueron, sin duda, una era de pronunciada Anglomanía”¹⁷ (123) En esta moda, la literatura inglesa se presentó ante los franceses con autores como Defoe, Addison y Richardson, y los dramaturgos Lillo y Moore; de los autores anteriores, fueron Lillo y Richardson quienes se volvieron más populares tanto en los salones de moda como en los de pensadores porque, además de escribir acerca de un nuevo orden moral y social, sus textos estaban impregnados de sentimentalismo.

Sus escritos abrieron las puertas para nuevos textos en donde lo estético quedaba relegado ante lo intelectual. Las obras maestras de este siglo, como *El contrato social* de Rousseau y *El espíritu de las leyes* de Montesquieu, tratan temas sociales y son escritas buscando un fin a partir de las palabras que contienen; sin embargo, la contribución más relevante para la literatura se

¹⁷ “[...] The later eighteenth century was indeed an era of pronounced Anglomania.”

encuentra en la novela epistolar, en donde se relataban historias de romances licenciosos que permitían al autor a desarrollar ideas para sus lectores (Hudson, 129).

En 1761, mismo año en que escribe *El contrato social*, Rousseau compone *Julia* o *La nueva Eloísa* (*Julie, La Nouvelle Héloïse*), romance escrito en cartas que comienza con la historia de un amor lleno de culpa y termina siendo un tratado didáctico. La fórmula con la que esta novela fue creada revela la influencia de *Clarissa*, de Richardson, a la cual Rousseau llegó a calificar como la mejor novela del mundo (Hudson, 147).

Julia, mejor conocida por su subtítulo *La nueva Eloísa* es un trabajo prolijo, rígido e incoherente. [...] Como un *roman-à-thèse*¹⁸ mantiene la santidad del amor natural en contra de la convención mundana y la belleza de la virtud doméstica. Gran parte de ello es por fuerza aburrido para nosotros hoy en día, pero mirándolo de manera histórica, podemos todavía entender cómo el sentimiento exaltado y las maravillosas descripciones de montañas, lagos y bosques no se quedan cortos al revelar nuevas experiencias emocionales para los encantados lectores metropolitanos de su propio tiempo. (Hudson 147-148)¹⁹

Rousseau atravesaba una especie de exilio personal en el momento de redactar las páginas que componen su *Julia* o *La nueva Eloísa* (Hudson, 145). Reconocido desde la infancia por tener un carácter rebelde y sentimental, la popularidad que sus tratados habían tenido en los salones parisinos de la época le había ocasionado disgusto, por lo que se refugió en una cabaña llamada *Hermitage* en el bosque de Montmorenci, propiedad de su amiga Mme. de Épinay y ahí siguió desarrollando sus ideas sobre la civilización y la corrupción. *El contrato social*, *Julia* y *Émile* nacerían como resultado de este exilio.

¹⁸ Novela que expone una tesis.

¹⁹ “*Julie*, better known by its subtitle *La Nouvelle Héloïse*, is a prolix, unwieldy, and incoherent work. [...] As a *roman-à-thèse*¹⁹ upholds both the sanctity of natural love against worldly convention and the beauty of domestic virtue. A great deal of it is necessarily very wearisome to us to-day (sic), but looking at it historically we can still understand how its overwrought sentiment and its wonderful descriptions of mountains, lakes and forests seemed nothing short of a revelation of new emotional experiences to the jaded metropolitan readers of its own time.”

En *La nueva Eloísa* Rousseau plantea toda su filosofía política y las ideas que tenía sobre los sentimientos y comportamientos de la sociedad de su época. Sobre ello, Lydia Vázquez, traductora de esta novela, indica en su estudio introductorio que:

[...] Quien lee *La nueva Eloísa* entiende mucho mejor *El contrato social*, el *Emilio*, los *Discursos*, y toda repercusión que tuvieron esos textos en las revoluciones burguesas primero y proletarias luego en el mundo entero [...] (Vázquez, 10)

Julia o La nueva Eloísa relata en seis partes la historia de Julia, joven de familia noble que se enamora profundamente de su preceptor, Saint-Preux, joven de buenos sentimientos que corresponderá a los afectos de su alumna, pero el origen social desigual de ambos personajes les impedirá amarse libremente. El padre de Julia entrega a su hija en matrimonio al señor Wolmar, un amigo que había salvado su vida, y Julia, quien es una joven virtuosa, no encontrará más remedio que seguir los deseos de su padre.

Sin embargo, el amor de Julia y Saint-Preux es tan fuerte que en la segunda parte de la novela hallarán la manera de volver a estar juntos, esta vez se van a casa de su amigo Milord Eduardo en Inglaterra, quien ayuda a los amantes a reunirse porque cree que el separarlos es un crimen. Muy pronto la dicha se desvanecerá cuando la madre de Julia descubra las cartas de los amantes.

La tercera parte de la novela comienza con la madre de Julia terriblemente enferma por el malestar de haber encontrado esas cartas. Más adelante fallecerá y Julia, llena de remordimientos, celebrará su matrimonio, mientras que Saint-Preux se marcha para estar en paz consigo mismo. La virtud y paz son exaltados en la cuarta parte de esta novela: una vez alejados los amantes y actuando lejos de sus pasiones, su reencuentro es inminente y la pasión vuelve en sus corazones; Julia, ahora ya madre de dos niños, pide permiso a su esposo Wolmar para conservar a Saint-Preux

como amigo y la relación se da así hasta que al final de esta parte Rousseau descubre a Saint-Preux tentado por sus sentimientos hacia Julia.

En la quinta parte Saint-Preux descubre que la única razón para mantener sus relaciones amistosas con Julia es para conservar la virtud de ella. El tiempo transcurre vacío para los amantes hasta que Julia pide a su prima Clara, de quien también había sido preceptor Saint-Preux, que se case con él, pero su prima se niega. La última parte de esta historia abre con la pérdida del combate contra la virtud: Julia escribe a Saint-Preux una carta donde le pide que se case con su prima para que ella no se sienta más tentada por su verdadero amor, pero él, como antes hizo Clara, se niega a esta petición. Más adelante Julia tiene un trágico accidente en donde pierde la vida y así la virtud gana la batalla contra los amantes: para Saint-Preux Julia permanecerá en su memoria como la más querida y el padre de Julia será castigado con la pena de haber perdido a su esposa e hija.

Delphine de Mme. de Staël

“¡Oh, muerte! ¡Oh, dulce muerte! ¡Qué bien haces a aquellos que se aman cuando están por siempre separados!”²⁰
Delphine, Carta XIII

En 1766 Anne Louise Germaine Necker nace en París en una familia de alta burguesía cercana a la corte. Su espíritu apasionado, incompatible con las costumbres de su época, la llevarán a ser reconocida como la encarnación del prototipo intelectual romántico (Bonvecchio, 64). Contraerá matrimonio con el barón Staël-Holstein, de quien adoptará el apellido que le dará el famoso nombre con el que pasará a la historia de la literatura.

²⁰ “O mort! ô douce mort! quel bien vous faites à ceux qui s'aiment, lorsqu'ils sont pour jamais séparés!”

Las constantes reuniones de intelectuales en casa de su padre, un famoso banquero suizo, hicieron que la joven Mme. de Staël fuera reconocida desde sus primeros años como una niña precoz. Ávida lectora de Richardson y Rousseau, creció con un firme ideal de liberación, así como con una fuerte imaginación y sentimentalismo (Hudson, 182); más adelante estas ideas ocasionarían enfrentamientos con Napoleón que la llevarían a un prolongado exilio.

El fuerte sentimentalismo de Mme. de Staël se transmite en sus novelas. Tanto *Delphine* (1802) como *Corinne* (1807) tratan grandes romances; sobre ellos, Hudson indica que (183):

Los dos prolijos y altamente sentimentales romances de pasión (que pertenecen al tipo de la progenie de *La nueva Eloísa*) son estudios de la “mujer superior” en conflicto con su propio temperamento y con los prejuicios sociales por los que su libertad es obstaculizada.²¹

La nueva corriente literaria que se estaría preparando para dibujar el panorama de las letras en el siglo XIX tenía como esencia el ser individualista. El romanticismo que se está formando sustituye la sinceridad de la expresión genuina por la de los estereotipos, desea alejarse de los modelos clásicos, quiere crear una nueva literatura que satisfaga las necesidades de quien la lea; Mme. de Staël pone en escena a sus personajes en medio de la transformación a la que se enfrenta la literatura con el cambio de siglo.

Una de las contribuciones más importantes de Mme. de Staël fueron en sus tratados críticos. En 1800 publica el tratado *De la Littérature considérée dans ses Rapports avec les Institutions Sociales*, en donde plantea que la literatura está conectada directamente con la vida social y con el espíritu cambiante de ésta, dejando de lado el estudio de interpretación histórica por la antigua

²¹ “Both these prolix and highly sentimental romances of passion (which belongs in type to the numerous progeny of *La Nouvelle Héloïse*) are studies of the “femme supérieure” in conflict with her own temperament and with the social prejudices by which her free development is hampered.”

crítica dogmática en donde se analizaba la literatura por estándares absolutos sin tomar en cuenta su origen social (Hudson, 184).

Me propuse examinar cuál es la influencia de la religión, de las costumbres y de las leyes en la literatura, y cuál es la influencia de la literatura en la religión, las costumbres y las leyes. Existe en la lengua francesa, en el arte de escribir y en los principios del gusto, tratados que no dejan nada a desear. Pero me parece que no analizamos lo suficiente las causas morales y políticas que modifican el espíritu de la literatura. Me parece que aún no consideramos cómo las facultades humanas se fueron desarrollando gradualmente en todo tipo de obras ilustres que han sido creadas desde Homero hasta nuestros días (Mme. de Staël, 199).²²

En su primera novela, *Delphine*, Mme. de Staël relata por medio de cartas la historia de Delphine d'Albémar, una joven viuda que se enamora de Léonce de Mondoville. El problema es que Delphine ya había arreglado el matrimonio de éste con Matilde, una pariente suya. El amor entre Delphine y Léonce no es posible y ella, no encontrando paz en sus sentimientos, da fin a la novela con su suicidio.

2.2 Púshkin y la rebelión de *Eugenio Oneguín*

Aunque desde antes de 1825 pueden encontrarse publicaciones originales en Rusia, no es hasta 1825 cuando Púshkin publica los primeros capítulos de su novela en verso *Eugenio Oneguín*, que comienza la gran era de la literatura rusa (Hingley, 13). El año coincide con la subida al trono de Nicolás I, quien, entre sus principales intereses, tenía el de detener la revuelta de los decembristas.

²² “Je me suis proposé d'examiner quelle est l'influence de la religion, des mœurs et des lois sur la littérature, et quelle est l'influence de la littérature sur la religion, les mœurs et les lois. Il existe dans la langue française, sur l'art d'écrire et sur les principes du goût, des traités qui ne laissent rien à désirer. Mais il me semble que l'on n'a pas suffisamment analysé les causes morales et politiques qui modifient l'esprit de la littérature. Il me semble que l'on n'a pas encore considéré comme les facultés humaines se sont graduellement développées par les ouvrages illustres en tout genre qui ont été composés depuis Homère jusqu'à nos jours.”

En ese episodio histórico fueron castigados muchos contemporáneos de Púshkin por su participación en las revueltas.

[...] Otro escritor y amigo de Pushkin, el poeta y novelista romántico Alejandro Bestuzhev, que escribía con el seudónimo de Marlinsky, fue condenado a veinte años de trabajos forzados por la parte que tomó en la revuelta, aunque más tarde le fue conmutada la pena por la de ir a luchar en el Cáucaso (Hingley, 26).

Púshkin observaba y criticaba a la sociedad de su época e informaba por medio de sus escritos la problemática de la vida en Rusia, por lo que no debe resultar una coincidencia que la literatura de Rousseau y Mme. de Staël causara una gran impresión en el joven poeta como medio para transmitir ideas. Púshkin sentía una inclinación especial por los epigramas, composición que utilizó en más de una ocasión para criticar con mordacidad los vicios y defectos humanos (Arbatoff, XXIV). Estos versos ocasionaron grandes problemas al poeta. En 1820, el zar Alejandro I, instigado por su estadista, el conde Araktscheiev, calificó la oda “La libertad”, escrita a los diecisiete años de Púshkin, como un acto revolucionario por el debería recibir un castigo. Sin embargo, la mayoría de los allegados a Púshkin reconocieron que el verdadero causante del exilio al Cáucaso del poeta fueron el par de epigramas que había dedicado a Araktscheiev en los que lo criticaba (Arbatoff, XXVI-XXVII). La vida desenfadada que llevó el poeta durante este tiempo hizo que sus amigos buscaran una manera de cambiarlo de ambiente y fue así como llegó a Odesa, en donde comenzaría la escritura de *Eugenio Oneguín*.

En Odesa, Púshkin tendría problemas con el conde Voronzov, quien buscaría la manera de trasladarlo a otra ciudad, por lo que en 1824 fue enviado a Pskov, a la finca de sus padres, en Mijailovskoie (Arbatoff, XXXVIII). Pero una vez ahí, el poeta deseó abandonar la casa paterna y

fue hasta la muerte de Alejandro I, en 1825, cuando pudo entablar una relación con el nuevo zar, Nicolás I, quien quería que Púshkin se convirtiera en un escritor sumiso.

Púshkin fue autorizado para permanecer en San Petersburgo y después en Moscú, siempre bajo la vigilancia de los guardias del zar. En 1828 realizó un viaje por el Cáucaso, donde la vigilancia continuaría, así como su vida desenfrenada. En 1831, año en que culminó la escritura de *Eugenio Oneguin*, regresó a Moscú para contraer matrimonio con Natalia Nikolaievna Goncharova.

Eugenio Oneguin se publica por entregas, como era usual en la literatura rusa del siglo XIX. En esa novela Púshkin plantea por primera vez el problema del “hombre insustancial”, personaje característico de la sociedad rusa de su tiempo (Hingley, 36), hombre de la clase alta que no tenía ningún tipo de aspiraciones más que la de lucirse por los salones. El trabajo de escritura para esta novela en verso tomó, con varias pausas, como ha podido leerse en los párrafos anteriores, un total de ocho años; se tiene registrado que sus primeras ideas se comenzaron a redactar en mayo de 1823 y las últimas están registradas en octubre de 1831 (Nabokov, I, 60). Según Nabokov, “La carta de Tatiana a Oneguin” fue compuesta en Odesa en la primavera de 1824 (Nabokov, I, 63), mientras que “La carta de Oneguin a Tatiana” se compuso el 5 de octubre de 1831 en Tsarkoye Selo (I, 67).

Si bien *Eugenio Oneguin* critica la apatía de su personaje principal, también nos da una apreciación sobre el papel de la mujer rusa. Tatiana aparece como el prototipo de la novela epistolar del oeste de Europa, pero ahora trasladada a Rusia: es una mujer educada y de buena familia que encuentra un motivo de sublevación al enamorarse de Oneguin²³.

²³ Ver nota 27 en Púshkin, traducción de Chilikov: “Al enviar la carta a Oneguin, Tatiana se comporta como la típica protagonista de novela. Sin embargo, las normas reales de comportamiento de una señorita perteneciente a la nobleza

3. Евгений Онегин/Eugenio Onegin

La rima que utiliza Púshkin en los siete mil versos que integran los ocho capítulos de *Eugenio Onegin* se conoce como “estrofa oneguiana u oneguiniiana” o “soneto de Púshkin”²⁴, ya que es una fórmula creada por el mismo autor. A continuación, presento un resumen por capítulos de la novela en verso completa.

Глава первая/ Capítulo primero

Púshkin introduce a Eugenio Onegin: un aristócrata culto conocido por ser un gran seductor. En San Petersburgo él solía asistir a fiestas, pero con el tiempo, el joven se cansó de los festines y las conquistas, comenzó a detestar a su sociedad y se tornó sombrío ante sus amigos.

Un día su tío fallece y Onegin hereda sus tierras. Durante los primeros días en la aldea de su tío, Onegin se siente feliz por el cambio de vida, pero al poco tiempo se cansa de ella. Púshkin da fin a este capítulo señalando sus planes para la trama de su novela.

Глава вторая/ Capítulo segundo

Eugenio recibe de la herencia de su tío una majestuosa mansión localizada a orillas del río, rodeada de campo y de ganado. Al tomar posesión de las tierras, cambia la forma de trabajar de la servidumbre por una más liberal, lo que le acarrea problemas con los demás propietarios de la aldea.

Aparece un nuevo personaje, Vladímir Lensky, quien se convertirá en el único amigo de

rusa de principios del siglo XIX hacían increíble semejante acción. Si Onegin hubiera hecho público el secreto de esta carta recibida, hubiera acabado para siempre con la reputación de Tatiana. [...]

²⁴ La “estrofa oneguiana u oneguiniiana” o “soneto de Púshkin” consiste en catorce tetrametros yámbicos con el esquema AbAbCCddEffEgg, en donde las mayúsculas corresponden a las rimas femeninas y las letras minúsculas a las rimas masculinas. Recordemos que en la métrica moderna un yambo corresponde a la combinación de una sílaba átona y una tónica (_ _ ^). El número de sílabas en cada verso es fijo: 9 en los femeninos y 8 en los masculinos.

Onegin. Todos en la aldea consideraban a Lensky como el novio perfecto, pues era rico y atractivo; Lensky estaba enamorado de Olga Larina, hija menor de Dmitri Larin y Alina Larina, quien se distinguía por ser muy bonita y coqueta. La hermana mayor de Olga, Tatiana, gustaba mucho de la lectura y se mostraba seria ante los demás habitantes del pueblo.

Глава третья/ Capítulo tercero

Eugenio acompaña a Lensky a casa de los Larin, todos están muy entusiasmados con esta visita, pero Tatiana es la que queda más impresionada, pues tras conocer al nuevo propietario, cae profundamente enamorada de él. Tatiana, no encontrando otra forma de declarar sus sentimientos, le escribe una carta. Pasa el tiempo y no recibe respuesta, hasta que un día aparece Onegin en el parque y por fin los dos se encuentran para hablar sobre la carta.

Глава четвертая/ Capítulo cuarto

Onegin se muestra como alguien a quien las conquistas no interesan más, pero la carta que recibe de Tatiana lo conmueve y no quiere desilusionarla. En un parque se encuentran Tatiana y Onegin para hablar sobre lo que ella le escribió, Onegin le dice que la vida conyugal no es algo que él desee y, aunque la respeta por la confesión de amor que ella le hizo, no puede corresponderle porque no cree en el amor. Tatiana quiere llorar mientras escucha a Onegin, él continúa diciéndole que con el tiempo ella será capaz de comprender lo inútil de sus sentimientos amorosos. Onegin le da la mano a Tatiana y regresan juntos a casa. Tatiana cambia, se ensombrece, sabe que su sueño de amor se ha desvanecido.

Continúa el capítulo describiendo la rutina diaria de Onegin, su falta de aprecio a lo que le rodea y en cómo pasa su vida sin ningún tipo de emoción. Finalmente, aparece Lensky para invitarlo al santo de Tatiana.

Глава пятая/ Capítulo quinto

Es invierno y comienzan los ritos navideños, entre ellos, el rito de la “adivinación del novio” por el espejo, ya que las Pascuas eran consideradas un tiempo propicio para formalizar un noviazgo. Tatiana se duerme con un espejo bajo su almohada y sueña con un oso que la escolta en su camino hasta la casa del amigo del oso, ahí Tatiana se recupera y nota que el oso que la acompañaba ha desaparecido; ella se asoma por una ventana de la casa y observa una serie de horribles monstruos sentados en la mesa, entre todos ellos, descubre a Onegin sentado en un sillón. Cuando Tatiana entra a la casa, los monstruos quieren atacarla, pero Onegin, quien era el líder de los monstruos, la reclama como suya. Entran Olga y Lensky a la estancia y Eugenio riñe con ellos, toma un cuchillo afilado y Lensky cae.

Tatiana se despierta, entra su hermana a su cuarto y le pregunta con quién ha soñado, ella la ignora y toma un libro de Martín Zadeka, intérprete de sueños, sin embargo, el libro no aclara sus dudas y ella sospecha que su sueño augura futuras desventuras.

Al día siguiente se celebra el santo de Tatiana, entre los invitados está Onegin, cuando se acerca a saludarla, ella palidece. Eugenio se enoja con su amigo por haberlo llevado a la fiesta e invita a bailar a Olga para vengarse. Lensky, enfurecido por lo que está haciendo su amigo, espera el final del baile para invitar a Olga al cotillón, pero ella se rehúsa porque ya está comprometida con Onegin.

Глава шестая/ Capítulo sexto

Satisfecho con su venganza, Onegin parte a su casa. Al llegar recibe una carta de Lensky en donde lo reta a un duelo por la falta cometida, Onegin acepta.

Antes del duelo, Lensky visita a Olga y ella lo recibe con mucho gusto, por un momento

Lensky olvida su odio, pero recuerda la ofensa de Eugenio y decide continuar con el plan del duelo. Al día siguiente Eugenio se queda dormido y llega tarde al encuentro con Lensky, corre para encontrarse con él y ya en el duelo, Lensky cae muerto por la bala de Onegin.

Глава седьмая/ Capítulo séptimo

Pasa mucho tiempo, Eugenio abandona la aldea y se va de viaje por Rusia. Olga y Tatiana dejan de lamentarse por la muerte de Lensky y Olga se casa con otro hombre. Tatiana, quien se siente más sola que nunca tras la boda de su hermana, visita la casa abandonada de Onegin y le pide a la portera que le permita ir ahí a leer. Al día siguiente, Tatiana, ya sola en la casa de Eugenio, rompe en llanto; una vez calmada, comienza a hojear los libros de Onegin y se entretiene leyendo las notas que él hizo a cada uno.

Mientras tanto, la madre de Tatiana planea un viaje a Moscú para que su hija consiga esposo. Llega el invierno y Tatiana y su madre parten, allí visitan a sus parientes y asisten a fiestas. Tatiana no llama mucho la atención entre los jóvenes moscovitas, hasta que un día en una fiesta un señor de uniforme se siente atraído a ella.

Глава вторая/ Capítulo octavo

Aparece de nuevo Onegin. Durante los años que siguieron al duelo, él viajó con la esperanza de olvidar lo sucedido, pero nunca lo logra. Un día en una fiesta, Eugenio se rencuentra con Tatiana, quien ya está casada con un hombre muy rico. Él no puede creer que se trate de la misma persona y en su casa no logra conciliar el sueño. A la mañana siguiente recibe una invitación del esposo de Tatiana para que lo acompañe en la noche, Onegin los visita y comienza a sentirse profundamente atraído a Tatiana, pero ella lo ignora. Él, desesperado, le escribe una carta para declararle su amor y, al no recibir respuesta, escribe dos cartas más.

Tras algunos días, Eugenio decide ir a visitarla, en ese encuentro, Tatiana, con lágrimas en los ojos, le confiesa que nunca podrá dejar de amarlo, pero que él fue quien rompió cualquier esperanza de que estuvieran juntos y ella ya está casada, por lo que será siempre fiel a su marido. Eugenio se queda pasmado, llega el esposo de Tatiana y allí, de manera precipitada, Púshkin termina su relato.

Capítulo II

Onegin (Martha Fiennes, 1999)

1. Producción

La película *Onegin*²⁵, también conocida en español bajo el título de *El rechazo*, se estrenó en 1999²⁶, siendo el debut fílmico de la directora Martha Fiennes. Este largometraje fue una producción inglesa-americana, trabajo de los productores Simon Bosanquet, Ileen Maisel y, como productor ejecutivo, Ralph Fiennes, hermano de la directora y actor del personaje principal de *Onegin*.



Póster de la película *Onegin*.

²⁵ En todo este capítulo el nombre de “Onegin” y “Tatiana” aparecerán con su ortografía en inglés, “Onegin” y “Tatyana”, para respetar el título de la película y distinguir el estudio del largometraje del que ya se hizo sobre la obra literaria en el primer capítulo.

²⁶ En 1999, y quizás siendo sólo una grata coincidencia, se celebró el bicentenario del natalicio de Alexander Púshkin.

El papel de Tatyana Larina es interpretado por la actriz norteamericana Liv Tyler, los actores ingleses Toby Stephens, Harriet Walter y Lena Headey interpretan a Lensky, Madame Larina y Olga Larina, respectivamente. También hay una breve aparición de la documentalista Sophie Fiennes, hermana de la directora, durante la escena de la fiesta de cumpleaños de Tatyana.

Sophie Fiennes y Ralph Fiennes durante la filmación de *Onegin*.



La adaptación de la obra literaria rusa estuvo a cargo de los guionistas Peter Ettedgui y Michael Ignatieff, exceptuando “Tatyana’s letter to Onegin” y “Onegin’s letter to Tatyana”, las cuales, de manera especial, fueron traducidas y adaptadas por el poeta inglés D.M. Thomas, quien en entrevista dijo sobre estas traducciones que fue difícil trabajar con el ruso. La primera vez que tradujo a Púshkin fue en 1978, pero no se atrevió a tocar el texto de *Eugenio Onegin* porque consideró que la traducción de Johnston²⁷ era muy buena y no había forma de mejorarla; sin embargo, años después, cuando los productores de la película lo contactaron para traducir las cartas, se sintió preparado para hacerlo y pensó: “necesito conseguir el espíritu de ese texto. [...] Hay tanta pasión en la carta (de Tatyana) y hay tanto... es psicológicamente sincera sobre lo que siente una joven mujer”²⁸.

²⁷ Charles H. Johnston, traductor del ruso al inglés de *Eugenio Onegin* para Penguin Books en 1977.

²⁸ Retomado de la entrevista que realicé por teléfono el 24 de marzo de 2018 a D.M. Thomas.

Las dieciocho piezas que integran la música de la película fueron seleccionadas, compuestas e interpretadas por el músico Magnus Fiennes, hermano de Ralph y Martha Fiennes. Los temas originales para la película son: “Onegin’s theme”, “La nouvelle Heloïse”, “Unquiet heart”, “Svidanye”, “Duel”, “Sketches”, “Strange fellow”, “Onegin’s letter”, “Tatyana skating”, “Rejected”, “Onegin’s theme (reprise); mientras que los temas seleccionados de otros artistas son “Maldova” de Loyko, “The peddler” de Sarah Gorby, “Name day waltz”, “Fantasy waltz” y “St. Petersburg polonaise” de The Parley of Instruments y “Mir Ist So Wunderbar” de Ludwig van Beethoven, interpretado por Ingeborg Hallstein, Christa Ludwig, Gerard Unger, Gottlob Frick y The Phillarmonia Orchestra. Finalmente, también como parte de la selección se encuentra “The Devil’s Trill” (“El trino del diablo”) de Giuseppe Tartini, interpretado por el propio Magnus Fiennes para la película.

En lo que Siglind Bruhn²⁹ llama *program music*, que es la música que intenta representar historias por medio de notas, es decir, es la música que el compositor utiliza para recrear aquello que escucha en su mente frente a cierto escenario o personaje, Magnus Fiennes crea piezas que describen, a partir de las notas, tanto a Onegin como a Tatyana, así como algunas de las circunstancias que rodean la historia del personaje principal. Por ejemplo, durante la escena del duelo entre Onegin y su amigo Lensky, suena el tema original de Fiennes titulado “Duel”, las notas dramáticas que llevan esta pieza pintan a partir del llanto de las cuerdas la escena que se está desarrollando.

²⁹ Cf. Bruhn, Siglind. Punto 3: *Musical Ekphrasis versus Program Music*: “The range of application for the term ‘program music’ is wide, spanning from the biographical (Strauss’s *Aus Italien*) and the emotional expression associated with nature near or far (from Beethoven’s ‘*Erwachen heiterer Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande*’ in the Pastoral Symphony to Holst’s *The Planets*) through the depiction of an historical or literary character (Berlioz’s *King Lear*, Liszt’s *Hamlet*) all the way to a musical impression of a philosophically created ‘world’ (Strauss’s *Also sprach Zarathustra*).”

Por otro lado, también selecciona obras de distintos artistas para completar el cuadro musical de este largometraje, como en la escena de “Tatyana’s letter to Onegin”, en donde se escucha “The Devil’s Trill” de Tartini³⁰, de la que el mismo Tartini dijo³¹ que compuso después de soñar con el diablo tocando el violín de manera tan virtuosa que trató de recrearlo en su obra; tal pareciera que Magnus Fiennes compara el sonido de las cuerdas del diablo de Tartini con la lectura de las palabras que Tatyana dirige a Onegin, las palabras de ella son tan virtuosas y violentas para Onegin como el diablo lo fue en el sueño de Tartini. También, casi al final de la película, la pieza “Mir Ist So Wunderbar” de Ludwig van Beethoven, cuarteto que se desprende de la ópera *Fidelio* o *el amor conyugal*, acompaña el trayecto de Onegin desde su casa hasta el palacio de la princesa Tatyana para encontrarla y pedirle que escuche su declaración de amor. Hay que recordar que *Fidelio*, única ópera compuesta por Beethoven, narra la historia de Leonora, quien, disfrazada como el guardia Fidelio, rescata a su marido Florestán de la prisión y de su condena de muerte por motivos políticos; la escena que acompaña esta pieza parece que fue seleccionada por Magnus Fiennes pensando en la prisión en que se halla Onegin una vez que se reencuentra con su amor perdido, Tatyana; las notas de Beethoven funcionan como preámbulo a la conversación entre Onegin y Tatyana, en la cual, si ella así lo quiere, podrá liberar a Onegin, como Leonora a Florestán.

Onegin tiene una duración total de 106 minutos y fue rodada en Inglaterra (Frensham Little Pond, Farnham, Surrey; Northington Grange, New Alresford, Hampshire y Shepperton Studios, Shepperton, Surrey) y en Rusia (San Petersburgo).

³⁰ “Il trillo del diavolo” en su nombre original italiano.

³¹ Cf. Britannica, “The Devil’s Trill” Tartini.

Acerca de la filmación y locación, Ralph Fiennes, en entrevista con El País el 26 de septiembre de 1999, con motivo de la clausura del 47° Festival de San Sebastián indicó que:

Me hubiera gustado que *Onegin* se rodara íntegramente en San Petersburgo, pero no pudo ser. Lo que se ve de la ciudad es emocionante, sus avenidas y sus casas son de una belleza imposible. Me gusta la atmósfera de esa ciudad, es muy especial. Como me gusta la de Moscú, donde interpreté a Chéjov hace dos años. Fue muy interesante. Sé que Rusia es un país con serios problemas, que la vida allí es muy difícil, pero la gente tiene un imán para mí, me llega, me gustan. Me siento cercano a ellos, a su espíritu fuerte e irónico a la vez, su dura visión del futuro me atrae mucho.



Ralph Fiennes, Liv Tyler y Martha Fiennes durante la filmación de *Onegin*.

No existen versiones anteriores de esta novela que hayan sido llevadas al cine; es decir, Martha Fiennes es la primera en transponer la novela en verso al formato cinematográfico. Sin embargo, hay algunas versiones rusas de la ópera *Eugenio Onegin*, compuesta por Piotr Ilich Tchaikovsky³², basándose en el texto original de Púshkin, de las que se hicieron largometrajes y que vale la pena mencionar; entre las más relevantes (anteriores a 1999), se encuentran las versiones de Vasili Goncharov en 1911 y Roman Tijomirov en 1959.

³² Piotr Ilich Tchaikovsky (1840-1893). Compositor ruso del periodo romántico.



Fotograma del film *Eugenio Onegin*

(Vasili Goncharov, 1911)



Portada del DVD de *Eugenio Onegin*

(Roman Tijomirov, 1959)

1.1 Martha Fiennes

Martha Maria Twisleton-Wykeham-Fiennes nació el 5 de febrero de 1965 en Londres, Inglaterra. Sus padres eran el fotógrafo Mark Fiennes y la novelista y pintora Jini Fiennes, conocida también por su nombre de soltera Jennifer Lash. Martha es hermana de los actores Ralph Fiennes y Joseph Fiennes, del músico Magnus Fiennes y de la documentalista Sophie Fiennes.

Las dos películas que ha realizado a lo largo de su carrera son *Onegin* (1999) y *Chromophobia* (2005). En ambas contó con la actuación de su hermano Ralph. Por su trabajo en *Onegin* ganó el premio a Mejor Director en el Tokyo International Film Festival y el British Newcomer of the Year en el London Critics Circle Film Award.

Martha Fiennes también ha sobresalido como artista visual por su obra “Nativity” (SLOimage, 2011), la cual ella misma describe como “un trabajo artístico de imágenes en

movimiento (en el que) el mismo contenido se autogenera perpetua y continuamente”³³. La idea de este trabajo, según Peter Muggleston³⁴, productor de SLOimage, es que la computadora sea la que genere y escoja al azar las imágenes que deben presentarse. Es decir, Fiennes coloca a los actores frente a una pantalla verde y ellos posan de distintas maneras tratando de conservar la composición original del cuadro principal, después todas las imágenes son dispuestas en la computadora para que ésta las acomode en la secuencia que desee, el producto final es el que presenta todas estas imágenes en movimiento según lo ordenado por la computadora sin inicio ni final, lo que hace que el trabajo se mantenga vivo.



Nativity
SLOimage, 2011
The National Gallery. YouTube. “Martha Fiennes. ‘Nativity’. Building the picture”. 0:14.
https://www.youtube.com/watch?v=U0_L-rzL6CM

En diciembre de 2018 la pieza “Nativity” volvió a ser presentada en la explanada del Museo del Hermitage en San Petersburgo.

³³ The National Gallery. YouTube. “Martha Fiennes. ‘Nativity’. Building the picture”. “Nativity is an art work, is a moving image art work and it’s the first of its kind and within this image the content self generates perpetually and continuously.” 0:01-0:11. https://www.youtube.com/watch?v=U0_L-rzL6CM

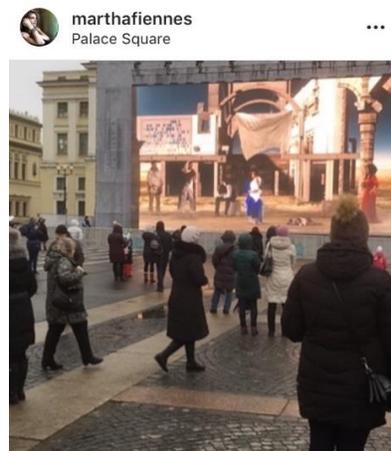
³⁴ Idem. 0:13-0:28



“Nativity”
Martha Fiennes, 2018
Museo del Hermitage, San
Peterburgo,
Rusia

Del lado izquierdo se encuentra la toma de las pruebas de la obra y del lado derecho la pieza en funcionamiento.

Fotografías capturadas de la cuenta de Instagram de Martha Fiennes.



En septiembre de 2018 y siguiendo la línea de “Nativity”, Fiennes presentó su creación “Yugen” (un término filosófico japonés que se refiere a una profunda conciencia del universo) en el Palazzo Grassi de Venecia, llevado a cabo con el patrocinio de Tendercapital y la participación de la actriz mexicana Salma Hayek. Martha filmó a Salma en una pantalla verde para después procesar el material filmado en postproducción y cargar las imágenes a la computadora para que la máquina las hiciera trabajar³⁵. La música del proyecto estuvo a cargo del hermano de Martha, Magnus Fiennes.



“Yugen”
Martha Fiennes, 2018

Del lado izquierdo se encuentra el cartel promocional de “Yugen” con Salma Hayek y del lado derecho Salma como “inter-dimensional mushroom curandera”.

Fotografías capturadas de la cuenta de Instagram de Martha Fiennes.



³⁵ Christies’s. “A conversation between spirituality and technology”. <https://www.christies.com/features/Martha-Fiennes-and-Salma-Hayek-on-Yugen-9431-3.aspx>

2. Recepción

Existen varios artículos acerca de la recepción que tuvo este largometraje en el mundo, sobre todo enfocados a las actuaciones de Liv Tyler y Ralph Fiennes o al excelente trabajo del cinematógrafo Remi Adefarasin; para este apartado quisiera rescatar, en especial, aquellas pocas críticas que mencionaron de alguna u otra manera el trabajo de transposición de la novela en verso de Púshkin a la gran pantalla. La importancia de este apartado recae en el hecho de que la crítica se orientó más a señalar el ritmo lento de la película y la actuación vacía de Liv Tyler que a revisar los versos originales rusos que relataban, justamente, una vida lenta y describían a una Tatiana Larina tímida.

Philip French redacta para *The Guardian* una opinión personal que elogia el trabajo debut de la directora para la adaptación de la novela rusa. Las escenas finales filmadas en San Petersburgo y el último encuentro de Onegin con Tatyana le parecen que fueron manejadas con gran maestría, destaca la buena adaptación y el cuidado de la técnica para transportar las imágenes del texto a la película.

Stephen Holden hace su crítica para *The New York Times*. La crítica es negativa, desde el primer párrafo califica *Onegin* como una “raquítica adaptación”³⁶, no obstante, nunca menciona cuáles son las fallas en la adaptación, sino que se centra en la mala actuación de Liv Tyler. En general, Holden piensa que la película aspira a ser un drama que termina “apretado, estrecho y sin sangre para capturar el fuego romántico”³⁷, pero su crítica parece totalmente enfocada en lo que la película representa por sí sola sin considerar el elemento de la novela en la que se basa.

Por su parte, Roger Ebert escribe que el personaje de Onegin se separa del texto de

³⁶ “rickety screen adaptation”

³⁷ “cramped, indoorsy and bloodless to catch romantic fire”

Púshkin. Aunque delicado y elegante en las imágenes, siente que el melodrama que retrata está muerto. Según él, los personajes de la literatura rusa del siglo XIX son tempestuosos y sinceros, menciona que Púshkin, Dostoievsky y Tolstoi escribieron con sus corazones en las mangas y con la escuela francesa como maestra de sus obras. Para él, *Eugenio Onegin* es una obra maestra, pero como se trata de un melodrama romántico, su adaptación cinematográfica tiene el mismo problema que su personaje principal: nunca queda muy claro cómo se siente.

Es interesante la interpretación de Ebert sobre la escritura de Púshkin, pues si bien sus bases se encuentran en la literatura francesa, de ninguna manera pueden compararse sus temas a los relatos de Tolstoi y Dostoievsky, mucho menos a su manera de desarrollar a sus personajes. También llama la atención que el vacío del personaje principal le resulte la falla principal de la película, pues en todo caso es ese vacío el que genera al personaje de Onegin desde los primeros versos de Púshkin.

Por otro lado, Mick La Salle para *San Francisco Chronicle* ha leído a Púshkin y, aunque no ahonda en la transposición de la novela, sí reconoce que el personaje de la novela ha sido respetado en la película como un hombre al que ya nada lo conmueve, lo compara al *O/o* de Kierkegaard³⁸. Asimismo, la crítica que se hace en *Bina 007* habla del excelente trabajo de los guionistas Ettedgui e Ignatieff para traducir y adaptar el texto ruso, resalta que la belleza y caracterización de su guion respeta el poema de Púshkin.

Francisco Peña en su crítica para *Film Paradigma* habla de la escena de la carta y la califica como “la mejor escena de la cinta”, pero en lugar de resaltar la importancia que dicha carta tiene para el desarrollo de la novela rusa, se enfoca en el uso del flash forward, los

³⁸ En inglés se traduce como *Either/or*. Se trata de la obra de Søren Kierkegaard (1813-1855), en donde el filósofo danés propone una disyuntiva entre dos posiciones ante la vida: la ética y la estética.

acercamientos extremos y la edición. El análisis de Peña queda corto, si bien en algunas líneas pretende hablar sobre el espíritu de Púshkin, no llega más lejos que de lo que a él le pareció la interpretación de Liv Tyler.

En *Kino volovik*, crítica rusa, el comentario sobre el film es favorable, aunque reconoce que hay algunas divergencias con el texto de Púshkin, reconoce que no son tantas ni tan grandes como para distorsionar la integridad de la novela en verso. Gregory Avery para [Nitrate online](#) piensa lo contrario y cita al mismo Púshkin en su descripción de Onegin para señalar que, a pesar de que Ralph Fiennes cubre las características del personaje, la película hace que se pierda toda la esencia de la novela, sin embargo, nunca termina de explicar por qué cree esto.

En general, la crítica sí reconoce que *Onegin* se basa en una novela rusa, no obstante, son muy pocos críticos los que revisaron el texto original y, cuando llegan a señalar a Púshkin, sus comentarios son vagos. Por otro lado, solamente las críticas de *Kino volovik* y *Bina 007* mencionan el respeto a los versos rusos, aunque no explican en qué consiste este “respeto”.

También es interesante notar que varios críticos encuentran las actuaciones de Ralph Fiennes y, sobre todo, de Liv Tyler, triviales, cuando es justamente esa trivialidad lo que Púshkin resalta en los personajes de su novela. Esto demostraría que hicieron la crítica sin leer la novela o que realizaron una lectura deficiente.

Llama la atención que constantemente las críticas hablen de una película lenta, silenciosa y vacía que no cumple con lo esperado. En primer lugar, la idea de Púshkin con *Eugenio Onegin* es la de crear un personaje que está fastidiado con su mundo, el tiempo para Eugenio es lento porque no hay nada que lo sorprenda; en cuanto a Tatiana Larina, se trata de una muchacha tímida de pueblo que cree, en su corazón, en la posibilidad de encontrar algo

más de lo que tiene impuesto como vida en su sociedad. Es, de hecho, el encuentro de los dos lo que propone un cambio a ese vacío tanto para Tatiana como para Eugenio; quizás el estudio de los personajes y espacios literarios podría haber facilitado la comprensión de esa lentitud cinematográfica tan señalada por la crítica. Finalmente, en segundo lugar, nunca queda claro qué es lo que la crítica esperaba para esta adaptación, pero sí se entiende que en más de una ocasión no cumplió con ese misterio esperado.

3. *Onegin*, una apropiación de los versos de Púshkin

Al retomar una novela para hacerla película se debe tomar en cuenta la relación que tanto el guionista como el director mantienen con la obra que desean transponer, esto significa que se deben tomar elecciones que recuperen el estilo literario de la novela desde el punto de vista personal de ambos³⁹; si esta lectura no concuerda con la de cada uno de los lectores es, simplemente, porque no es posible⁴⁰.

La lectura audiovisual que Martha Fiennes da a *Onegin* va a estar dirigida al personaje principal como en la novela en verso, es decir, en la película estaremos viendo a Onegin en primera y en tercera persona (exceptuando la escena de “Tatyana’s letter to Onegin” y “Onegin’s letter to Tatyana”, que serán analizadas con mayor detenimiento en el capítulo III y IV de esta investigación)⁴¹.

³⁹ “[...] El trabajo del guionista y de su director aparece aquí en su mayor potencial. No sólo se trata de transformar la novela en película, sino también de adueñarse de ella.” (Sabouraud, 30)

⁴⁰ Acerca de la fidelidad, Robert Stam dice que (51): “La exigencia de fidelidad ignora el proceso real de hacer cine y las importantes diferencias en las formas de producción. Mientras las decisiones de un novelista no están restringidas por consideraciones de presupuesto –todo lo que el escritor necesita es tiempo, talento, papel y pluma–, en cambio las películas están inmersas desde el inicio en la tecnología y el comercio.”

⁴¹ Sobre las diferentes voces que requiere una novela epistolar, Robert Stam señala que (69): “La novela entrelaza un buen número de intertextos, tanto literarios como extraliterarios: 1) la *novela epistolar* (que implica la organización de voces múltiples, junto con temas como la conciencia de clase u la opresión patriarcal [...])”

La historia en sí no es complicada: un hombre que está aburrido de su vida hereda la propiedad de su tío en el campo, ahí lo conoce una tímida joven que se enamora de él y quien le escribe una carta para declararle sus sentimientos, él la rechaza, se ve enredado en un duelo en donde mata a su nuevo amigo y huye del campo. Años después se reencuentra en la ciudad con la muchacha que alguna vez le declaró su amor y ahora es él quien se enamora de ella, él le escribe una carta para declararle sus sentimientos, pero la joven, ya casada con un príncipe, debe rechazarlo. El personaje principal se va y termina la historia.

Lo interesante es que Martha Fiennes dirige este largometraje no sólo filmando lo que ya estaba escrito en la novela rusa, sino que nos encontramos con un director que es artista visual, a quien le interesa crear imágenes que respeten las palabras de Púshkin y dar, según su punto de vista, el tiempo⁴², espacio y sonido que se lee desde los versos rusos. Sánchez Noriega⁴³ denomina este tipo de adaptación como “adaptación como transposición”:

La adaptación como transposición- translación, traducción o adaptación activa- implica la búsqueda de medios específicamente cinematográficos en la construcción de un auténtico texto fílmico que quiere ser fiel al fondo y a la forma de la obra literaria. Se traslada al lenguaje fílmico y a la estética cinematográfica el mundo del autor expresado en esa obra literaria, con sus mismas- o similares- cualidades estéticas, culturales o ideológicas (64).

Analizar cada escena de la película sería una tarea muy complicada y larga, más si consideramos que, así como Martha Fiennes no pudo saber lo que Púshkin pensaba al escribir cada

⁴² “Adaptar también es una cuestión de tiempo. El que tarda la novela (o la obra de teatro) en imponerse al cineasta, pero también, de manera más trivial, el tiempo de duración de la película. Aunque sólo sea porque un largometraje no puede, en una hora y media o dos, contener tantos elementos narrativos como una novela de trescientas páginas. Y porque, por así decirlo, cuenta las cosas <de otra manera>, con una temporalidad distinta, más densa, más <rápida>, jugando con signos visuales y sonoros percibidos con la instantaneidad y la intensidad del momento en que surgen o en el tiempo de su imposición en la pantalla.” (Sabouraud, 27)

⁴³ En su libro *De la literatura al cine*, Sánchez Noriega clasifica el tipo de adaptaciones al cine en cuatro: adaptación como ilustración, adaptación como transposición, adaptación como interpretación y adaptación libre.

verso de su novela, nosotros no tenemos la opción de ver todo lo que la directora concibió para la filmación desde su cabeza⁴⁴, por lo tanto, al hablar de la película, tendré que quedarme desde lo que mi humilde punto de vista me permita observar como espectador.

3.1 Introducción a *Onegin*

La película *Onegin* comienza en blanco, un color que acompaña al invierno, el vacío y, quizás, la inestabilidad mental⁴⁵; la escena cambia de inmediato para mostrarnos que, efectivamente, se trata del violento invierno ruso, ahora en un plano general se distinguen y se escuchan unos caballos que, dirigidos por un cochero, llevan un carruaje entre la infinita nieve; nosotros, los espectadores, los seguimos desde detrás de unos árboles raquíticos. Se escucha el viento con el relinchar de los caballos y ahora hay un primer plano a las patas que van trotando y levantando la helada nieve. Mientras, en un plano detalle, se ven los tambaleantes adornos de las monturas, comienzan a escucharse las primeras notas de la pieza musical⁴⁶ que acompañará brevemente la escena, las notas provienen de instrumentos de cuerdas, suenan trágicas. Ahora un primer plano al personaje

⁴⁴ “La crítica de la adaptación ha tenido a enfatizar las carencias y las discapacidades que tiene el cine frente a la novela: su aparente incapacidad para mostrar tropos, sueños, recuerdos, abstracción. Sin embargo, en casi cualquier plano que uno puede mencionar, la adaptación cinematográfica trae, para bien o para mal, no un empobrecimiento, sino más bien una *multiplicación* de registros.” (Stam, 58-59)

⁴⁵ Es importante notar que a lo largo de la película habrá varios cambios de escena con una pausa en blanco, además, casi al final del largometraje, la escena del último encuentro entre Tatyana y Onegin estará totalmente iluminada con luz blanca. Sobre el color blanco, el artista y teórico ruso Vasili Kandinsky, en su tratado *De lo espiritual en el arte*, señala (Kandinsky, 74): “[...] En una caracterización más precisa, el blanco, que a veces se considera un *no-color* (gracias sobre todo a los impresionistas, que no ven el blanco en la naturaleza) (40) es el símbolo de un mundo en el que ha desaparecido el color como cualidad o sustancia material. Ese mundo está tan por encima nuestro que ninguno de sus sonidos nos alcanza, de él sólo nos llega un gran silencio que representado materialmente semeja un muro frío e infranqueable, indestructible e infinito. Por eso el blanco actúa sobre el alma como un gran y absoluto silencio. Interiormente suena como un *no-sonido* equiparable a aquellas pausas musicales que sólo interrumpen temporalmente el curso de una frase o de un contenido, sin constituir el cierre definitivo de un proceso. No es un silencio muerto sino, por el contrario, lleno de posibilidades. El blanco suena como un silencio que de pronto puede comprenderse.”

⁴⁶ El tema es “Rejected”, compuesto por Magnus Fiennes.

principal: Onegin va sentado dentro del carruaje que acabamos de observar, abrigado con pieles, recuerda con voz en off palabras sobre la muerte y mira aletargado hacia el vacío.



0:00:24

Cambia la escena, ahora miramos hacia el cielo entre la neblina y unas ramas secas, en donde brilla el sol, la música desaparece, pero la voz de Onegin sigue hablando en *off*: “Todo el tiempo pensando, ¿cuándo se lo llevará el diablo?” (All the time thinking, when will the devil take him?). Regresamos a la vista del carruaje que seguimos desde atrás de unos árboles, esta vez ya no lo vemos en nuestro mismo nivel, sino que nos va dejando atrás. Luego aparece de nuevo un somnoliento Onegin, reclinando la cabeza dentro del carruaje mientras el breve sol que entra por una ventanilla lo ilumina, continúa sus pensamientos en *off*: “¿Cuándo vendrá el diablo por mí?, ¿cuándo me llevará el diablo?” (When will the devil come for me? When will the devil take me?).



0:00:47

Al pronunciar la segunda pregunta, aparece Onegin en otro espacio, sin su abrigo de invierno, pero igual de elegante, viendo por un monóculo a una bailarina que da vueltas. Se abre la escena y estamos en un pequeño teatro privado en donde varios invitados observan el espectáculo de la bailarina. Desde un plano dorsal, se ven tres escandalosos hombres que brindan: “¡por los amigos!” (for friends!) y son silenciados por otro de los invitados, enseguida vemos que uno de esos tres hombres es Onegin con dos amigos riéndose de la situación y, criticando la vejez de la bailarina, los acompañantes preguntan a Onegin si él estaría con ella, él contesta desanimado que ya lo hizo una vez por una apuesta. Los hombres buscan un nuevo objetivo y le preguntan qué le parece la princesa Volkonsky y su madre, en ese momento se nos revela una mujer nerviosa de mediana edad y a su anciana madre regañándola por estar jugando con sus ropas. Onegin las mira, sus acompañantes se ríen de lo que han insinuado. Onegin no los soporta más, se levanta, finge un dolor de cabeza y, muy desanimado, se despide.



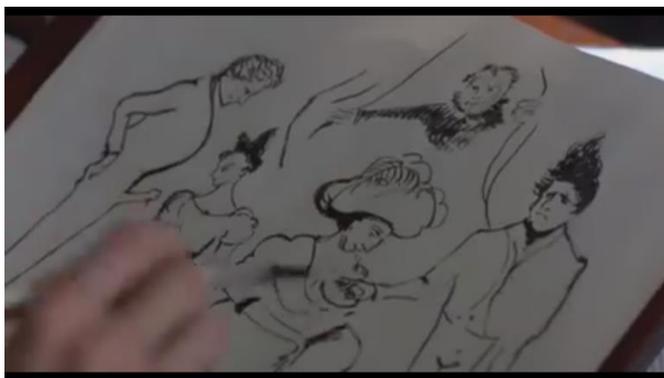
0:01:40

Cambia la escena a un nuevo carruaje, esta vez descubierto, en el que viaja Onegin de noche por la ciudad, llega a un elegante edificio en donde, con su bastón y sombrero de dandy, toca con vehemencia una puerta, le abre una sirvienta, entra al departamento, deja su sombrero en una silla y voltea a ver a una dama que fuma recostada en un sillón. Primer plano de Onegin

viéndola, primer plano de la dama expirando el humo del cigarro. Cambia la imagen a un plano detalle de una mano que acaricia un pie desnudo, se abre la toma y vemos que es Onegin el que levanta ese pie y lame el primer dedo, luego lo introduce en una bota roja.

Regresamos al carruaje con el que abre el largometraje, los caballos corren, de nuevo un primer plano de sus patas en movimiento, se abre la toma y descubrimos que se trata de una troika⁴⁷, ahora vamos más adelante que el carruaje y ya no hay árboles entre nosotros y él. Volvemos a ver en primer plano al cansado Onegin que va en el carro lamentándose porque ya no puede pagar más a la dama que recordaba en sus sueños, entonces vuelve a preguntarse: “¿cuándo me llevará el diablo?” (when will the devil take me?).

Cambia la escena y vemos a un sirviente en una distinguida casa recogiendo una carta y golpeando la frente de un busto que sirve de adorno a la mesa, se dirige a un cuarto en donde Onegin, en cama y ropa de dormir, está pintando unos personajes en tinta negra que se parecen mucho a los que el propio poeta Alexander Púshkin gustaba dibujar en sus escritos. Aquí Fiennes cita visualmente por primera vez al autor de la novela en verso.



0:03:44

⁴⁷ La troika es un trineo tradicional ruso tirado por tres caballos que se caracteriza por alcanzar altas velocidades.



Autorretrato
Alexander Púshkin, 1830
Dibujo

El sirviente entrega las cartas en bandeja de plata, Onegin suspira y rechaza cada una de las invitaciones. Aparecen ahora, como en un pensamiento, seis refinados personajes hablando rápidamente palabras inteligibles. Vamos de vuelta con Onegin en su cuarto, descubre la carta de su moribundo tío, algo que él había estado esperando, se lamenta con su sirviente por tener que ir a visitar al enfermo, el sirviente le recuerda a Onegin que la muerte del tío resultaría benéfica económicamente. Onegin decide ir y voltea a ver una pintura que cuelga en su cuarto, primer plano de la pintura de un dandy que ha tirado su bastón y ve al vacío de un helado bosque en la obscuridad, la semejanza con el personaje principal del film es absoluta: Onegin se mira a sí mismo.



0:04:43

Se oyen los caballos de la troika, corren para llegar a su destino y relinchan con los primeros acordes de un violín⁴⁸. Se descubre al sirviente de Onegin dentro de la carroza, observándolo mientras el personaje principal duerme. Se ve al cochero y se escucha que grita a los caballos. La troika corre en la inmensidad blanca de la nieve, atraviesa un helado bosque en donde se alcanza a ver una campesina. Onegin sigue durmiendo en la troika, ahora con la cortina de su ventanilla cerrada, pero, en cuanto deja de sentir el movimiento del carruaje, despierta.

Baja de la troika, su sirviente ya lo espera en la nieve, ha llegado a una enorme casa, el paisaje es oscuro. Onegin se coloca su sombrero de dandy del lado izquierdo de la pantalla, dando la espalda a la cámara, aparecen del lado derecho los nombres de las casas productoras, la imagen se va oscureciendo conforme Onegin camina a la casa y, mientras se hace de noche, aparece el título de la película del lado inferior izquierdo con enormes letras blancas. De esta manera, en los primeros seis minutos de su largometraje, Martha Fiennes resuelve la presentación del hastío de su personaje principal.

Comienza la historia

La casa que ha heredado Onegin se ve descuidada, pero no por ello deja de sentirse elegante. Es en los primeros días que Onegin pasa en esta nueva casa cuando aparece el personaje de Tatyana, él la mira con interés por la ventana entregando un libro a la sirvienta, mientras, un notario en el fondo lee el testamento del tío a un aburrido Onegin, quien de nuevo dibuja figuras que recuerdan a Púshkin.

⁴⁸ “Maldova” de Loyko.



0:07:35

Se presenta el personaje de Vladimir Lensky, cantando a todo pulmón en los bosques que ahora pertenecen a Onegin, este último lo descubre en su propiedad y le dispara con una escopeta para ahuyentarlo, sin embargo, Lensky no se deja asustar y así es como comienza una breve plática entre él y Onegin que los lleva a hablar de la familia Larin, casa en la que Lensky tiene su corazón. Onegin se rehúsa a conocer a esta familia, pero ante las historias de Lensky y el aburrimiento de una enorme casa vacía, Onegin decide acompañar a su amigo para pasar la tarde con sus nuevos vecinos, las mujeres de la familia Larin.



0:11:15

La casa de los Larin se descubre con más luz que la casa de Onegin, hay flores frescas y orden, en el ambiente se ve más vida. Cuando Onegin espera sentado en una silla a que sus vecinas

lo reciban, se observa a sí mismo en un adorno de plata y, mientras, detrás de él, Tatyana Larina vuelve a aparecer observándolo desde fuera de la ventana. Martha Fiennes juega aquí con las imágenes para introducirnos al corazón de sus personajes: él se mira a sí mismo y ella lo mira a él en secreto.

Cuando Onegin siente la mirada de Tatyana, ésta se retira. La velada musical con las mujeres Larina y Lensky no es divertida para Onegin, aunque él nunca es maleducado con madame Larina y la joven hermana de Tatyana, Olga; es interesante notar que durante esta velada Tatyana es la última en aparecer en el cuarto. Durante la cena que sigue a la velada, en donde el platillo principal es una sopa roja muy parecida a la tradicional borsch⁴⁹, se descubren las personalidades rebeldes de Onegin y Tatyana, las ideas que expresan en la plática de mesa resultan escandalosas para todos los demás.



0:22:59

Un día por la mañana Tatyana se aparece sola en la entrada de la casa de Onegin para buscar un libro de la biblioteca que él ha heredado de su tío, es en esta escena donde Onegin y Tatyana hablan sobre las novelas de Samuel Richardson y cuando Onegin presta a Tatyana *La nueva*

⁴⁹ La sopa borsch es típica de los países eslavos; se prepara con betabel, lo cual le otorga su tradicional color rojo.

Heloisa de Rousseau. Martha Fiennes cita a dos autores que el mismo Púshkin menciona en su obra y a los que suelen aludir los estudios sobre *Eugenio Onegin*⁵⁰ como fuente de inspiración para la novela en verso de Púshkin.

Cuando Tatyana espera a que Onegin busque el libro que le va a prestar, nota unos dibujos en el escritorio que, de nuevo, nos remiten a los que el mismo Alexander Púshkin solía hacer en sus borradores. Onegin le dice que son dibujos que ha hecho por ocio, pero quien sea que conozca a Púshkin y su trabajo, podrá reconocer en ellos el intento de Martha Fiennes por dejar rastros de Púshkin.



0:23:50

⁵⁰ Cf. Capítulo I “De Púshkin a Onegin en tres novelas epistolares”.



“Hoja 38a de los cuadernos de Púshkin con dibujos que representan la ejecución de los decembristas.”

Alexander Púshkin

Tatyana lee el libro prestado, *La nueva Heloisa*, acostada en una embarcación que flota sobre el lago. Del otro lado, recostado en el muelle, están Onegin y Lensky tomando el sol. La estación ha cambiado, ya no hay nieve, ahora el sol brilla y los personajes no llevan sus pesados abrigos. Tatyana, escondida entre la hierba, mira desde lo lejos a Onegin. De regreso a casa, Lensky y Onegin discuten sobre las hermanas Larina porque alcanzan a ver a Tatyana caminando a lo lejos. Lensky se enfada por los comentarios que Onegin hace sobre su amada Olga y deja solo a Onegin.

Cambio de escena, ahora la nana de las hermanas Larina les lee su futuro matrimonio con un soldado por medio de la cera de una vela que deja caer en agua. Tatyana duda de ese destino. Quizás esta escena se refiera al rito de “adivinación del novio” y al sueño de Tatyana que aparece en el capítulo quinto de la novela en verso de Púshkin.



0:30:18

A continuación, aparece la escena en donde Tatyana, enferma por el amor que siente hacia a Onegin, no concilia el sueño y pide a su nana que le hable de su juventud y sus amores. Tatyana no la escucha, sus pensamientos la atormentan, es entonces cuando redacta la carta en la que le confesará sus sentimientos a Onegin. El contenido de la carta no es revelado en esta escena, aunque por separado sí se desvelan las palabras: “por qué, ojos, ayuda, secreto, amor, fiebre, lo amo” (why, eyes, help, secret, love, fever, love you). Tatyana tacha la última palabra “amor” (love) y cubre su boca, después se ve un niño corriendo por el campo con la carta en la mano (la figura de los niños será empleada en distintos momentos de la película).



0:35:49

“Fiebre, lo amo” (fever, love you), Tatyana sigue redactando. La carta llega a Onegin y éste se dispone a leerla. Tatyana en el piso con la pluma y el papel mira sus manos sucias de tinta negra e intenta limpiarlas en su camión, manchándolo también, como si toda ella estuviera sucia al confesar su amor. Onegin ha leído la carta y, confundido, la tira a la hoguera, de pronto, recapacita, gira y la recupera.



0:37:08

Cambia la escena a los preparativos para la fiesta de cumpleaños de Tatyana y entre la familia se decide invitar a Onegin. Ya en el festejo, Onegin llega tarde e interrumpe la declamación de versos del preceptor francés de Tatyana, Lensky lo increpa por no llegar a tiempo. Tatyana y Onegin se dirigen miradas cómplices, pero no es hasta que Tatyana sale de su casa con destino al chalet⁵¹ que Onegin la sigue para discutir el contenido de la carta que ella le ha escrito: él le agradece sus palabras, pero no cree en el amor, le parece que enamorarse es una pérdida de tiempo y no desea que Tatyana lo pierda en él. Él intenta regresarle su carta para proteger su honor, ella le contesta que la carta pertenece a él y que al rechazar el amor se condena a sí mismo⁵².

⁵¹ En la novela en verso la discusión sobre la carta se lleva a cabo en la banca de un jardín.

⁵² Los guionistas y la directora han decidido mostrar a una Tatyana más fuerte que la de la novela en verso, en esta ocasión Tatyana no se quedará llorando en el brazo de Onegin tras su respuesta (como sucede en la novela), sino que lo enfrentará por lo que ha resuelto.

Tatyana se queda sola, Onegin regresa a la fiesta y coquetea con Olga, Lensky se indigna y le reclama, pero Onegin continúa con su mala conducta y llama a Olga “joven, tonta y fácil” (young, dull and easy). Lensky parte. Martha Fiennes nos presenta a un Lensky confundido y a una joven Olga que no entiende el daño que ha hecho. El duelo entre Lensky y Onegin ha sido dispuesto.



0:57:09

De nuevo hace frío y la neblina cubre el muelle, el mismo en el que minutos antes en la película Onegin y Lensky tomaban el sol. Onegin llega tarde al duelo, trata de que éste no se lleve a cabo porque lo encuentra innecesario, Lensky insiste: “¡no hay reconciliación!” (No reconciliation!). Lensky mira al vacío y detrás de él Onegin lo ve a él. Tatyana observa todo lo que sucede escondida en el bosque. Un molino gira detrás de Lensky, cortando su aire, Lensky tiembla, dispara y falla; Onegin lleva paso firme, apunta, dispara y hiere a Lensky en la sien, ha matado a su único amigo. Tatyana se lamenta desde lo lejos. Onegin continúa su paso firme y sostiene el rostro de Lensky mientras lo llama e intenta mirarlo a los ojos, descubre por fin lo que ha hecho y llora inconsolablemente.

Tatyana atraviesa el bosque hasta su casa en donde arremete contra su madre y revela a su hermana lo que ha visto. No hay palabras, solamente una sucesión de imágenes: madame Larina

está impresionada, se levanta y tira la mesa del té, Olga llora, Tatyana está abatida. Regresamos a Onegin en el muelle, solo y cubierto de una neblina que recuerda el inicio de la película, queda de nuevo la pantalla en blanco por unos segundos.

Tatyana sube con dificultad una pequeña colina para llegar a casa de Onegin que ahora aparece cubierta con la misma niebla de antes: ella tiene que ver con sus propios ojos que él se ha ido. Entra a la casa y la recibe la vieja sirvienta del tío de Onegin que apura con las palmas a unos niños que jugaban en la casa vacía, los niños salen corriendo. Es la segunda vez que aparecen niños corriendo en el largometraje, hay que recordar que quien entrega la carta de Tatyana a Onegin también es un niño que corre a escondidas por el campo. “Él se ha ido” (He’s gone), dice la vieja sirvienta. Tatyana mira los objetos que hay en la casa y vuelve a la mesa de la biblioteca en donde antes había visto los dibujos de Onegin, ahora sobre ellos hay un libro intitulado *The history of love*, lo hojea y descubre una ilustración de Júpiter y Sémele⁵³.



1:05:27

⁵³ Sémele (Σεμέλη). Según la tradición tebana, Sémele es hija de Cadmo y Harmonía, de sus amoríos con Zeus (conocido en la tradición romana como Júpiter) concibió a Dioniso. Hera, esposa de Zeus, celosa del engaño, le dijo a Sémele que pidiera a Zeus que se le apareciera en toda su gloria; Zeus, quien había prometido hacer todo lo que Sémele le pidiera, tuvo que mostrarse y con sus rayos carbonizó a Sémele. Sus hermanas propagaron el rumor de que Sémele había presumido de poseer los favores de Zeus, pero que en realidad ésta había tenido un vulgar amante y Zeus la había castigado por ello, esta mentira fue condenada más tarde con su descendencia. Tiempo después Dioniso bajó al Infierno a buscar a su madre, la resucitó y Sémele fue enviada al cielo, en donde la nombraron Tiane.

Después Tatyana repasa con las manos algunas pinturas y descubre debajo de una tela dibujos de ella que Onegin pintó. Se le llenan los ojos de lágrimas y la escena se pone en negro⁵⁴.

Tatyana regresa a su casa, ha pasado un tiempo desde el duelo y Olga se ha enamorado de otro, según cuenta la voz en off de la madre de las hermanas Larina. Cambia la toma y ahora vemos a madame Larina hablando con su prima en un cuarto, le pide que la ayude a que Tatyana encuentre marido. Tatyana dice que solamente se casaría si amara a esa persona y la prima la reprende diciéndole: “El amor es un lujo que una muchacha en tu posición no puede tener” (Love is a luxury a girl in your position cannot afford). Tras una breve charla, Tatyana entiende que debe casarse, mientras que la prima promete presentarla a la sociedad y conseguirle marido.

Tatyana abandona el cuarto, abre lentamente las puertas, camina por el pasillo y, de repente, se encuentra en otro tiempo, los pasillos se vuelven tenebrosos. Alguien abre una puerta en la obscuridad que lleva a un sofisticado salón de baile, la persona que se escondía entre las sombras se nos revela como una elegante dama de sociedad que viste un vestido rojo y lleva un peinado alto, la gente la mira, nosotros solamente la vemos de espaldas, pero sabemos que es Tatyana. Los violines suenan, los invitados bailan y llega un nuevo invitado al salón: Onegin. Él es el primero en verla a ella a lo lejos, detrás de la gente que sigue bailando y, mientras la observa, el primo de Onegin se acerca a saludarlo, platican, Onegin pregunta por la dama de rojo, él la presenta como su esposa, Tatyana lo saluda y no se inmuta. En esta ocasión el sorprendido es Onegin.

⁵⁴ Es interesante notar el constante cambio de escena en blancos y, en ocasiones, en negro. Sobre el color negro, Kandinsky reflexiona lo siguiente (74): “El sonido interior del negro es como la nada sin posibilidades, la nada muerta tras apagarse el sol, como un silencio eterno sin futuro y sin esperanza. Musicalmente sería una pausa completa y definitiva tras la que comienza otro mundo porque el que cierra está terminado y realizado para siempre: el círculo está cerrado. El negro es apagado como una hoguera quemada; algo inmóvil como un cadáver, insensible e indiferente. Es como el silencio del cuerpo después de la muerte, el final de la vida. Exteriormente es el color más insonoro; junto a él cualquier color, incluso el de menor resonancia, suena con fuerza y precisión.”



1:14:23

Onegin se retira confundido después del encuentro con Tatyana, se le ve caminando solo por la helada nieve con su capote y sombrero de dandy. Entonces aparecen Tatyana y su esposo comentando la fiesta de esa noche, hablan de Onegin y su primo declara que lo ha notado distinto.



1:17:39

Onegin regresa a su abandonada casa en donde su sirviente lo espera. La obscuridad cae en San Petersburgo y Onegin saca una vieja carta. Finalmente, se nos revela el contenido de esa carta secreta que Tatyana le dedicó años antes. La lectura inspira a Onegin a escribir unas palabras a Tatyana, afila su pluma y escribe⁵⁵.

⁵⁵ El desarrollo y la transposición del texto literario original de ambas escenas serán analizados con mayor detenimiento en el tercer capítulo de este trabajo.

La escena termina con Tatyana rompiendo y quemando la carta que le han escrito, su marido le pregunta de quién es la carta y ella contesta sin ninguna emoción que es de su primo y que no vale la pena guardarla. El príncipe la abraza frente a un espejo y le desea las buenas noches a su esposa. Una vez sola, Tatyana abre el horno en donde la carta se quema y observa cómo se consume el papel⁵⁶.



1:25:02

Cambia la escena a una pista de patinaje, Onegin mira a los patinadores desde una banca, junto a una señora que bebe té. En cuanto ve a Tatyana en la pista, se levanta y la sigue con la mirada; de repente, es interrumpido por una princesa, pero ella nota que su plática no le interesa a Onegin y se va. Los ojos de Onegin persiguen solamente la figura de Tatyana patinando. Tatyana encuentra su mirada y por un momento se dirige a él, pero lo abandona. El príncipe, marido de Tatyana, observa a Onegin. Toda esta escena no pertenece al texto literario, Martha Fiennes la emplea para que la tensión crezca entre los personajes y para resumir la serie de reuniones mencionadas en la novela que llevan a Onegin y Tatyana hasta su último encuentro privado.

⁵⁶ Tanto la carta de Tatyana como la de Onegin arden en el fuego, aunque solamente la de Onegin se consume totalmente. Parece que Martha Fiennes ha hecho una comparación entre el mito de Zeus y Sémele con la confesión epistolar de Onegin a Tatyana. En el primero Sémele es quien se carboniza, mientras que en el segundo, la carta es la que arde.

Luego aparece otra escena ajena al libro: Tatyana y el príncipe se besan apasionadamente en la cama, es de noche y, quizás, Tatyana busca al príncipe pensando en Onegin, pero cuando se da cuenta de que es su marido y no el ser amado, lo abandona para ver la obscuridad por la ventana. Aparece un plano general de alguien pescando en el hielo.

En la siguiente escena Onegin está en su casa, preocupado, fuma, algo importante va a suceder. Se arregla escrupulosamente, se perfuma, un primerísimo primer plano nos muestra su mirada preocupada en una imagen que el espejo distorsiona. Comienzan a oírse las primeras notas de “Mir Ist So Wunderbar” en el fondo mientras su sirviente lo ayuda a terminar de vestirse. Sale. En el camino una prostituta lo aborda, pero él la ignora y continúa su paso más intranquilo.



1:32:32

Camina, se detiene y mira el enorme palacio amarillo a lo lejos, una persona va delante de él con dos perros, primer plano al rostro del personaje principal. Abre las puertas del palacio, se quita su sombrero de dandy y camina apoyando el bastón. Inquieto, abre otras puertas que llevan a otro pasillo, no hay nadie más por donde él pasa. Mira hacia una ventana que ilumina el oscuro pasillo, hacia ahí se dirige. Se ve su sombra desde dentro de una puerta, ésta se abre y ahora vemos en plano dorsal a Onegin entrando a un cuarto con enormes ventanales que lo llenan de luz blanca, frente a estas ventanas y sentada en un sillón, una sorprendida Tatyana lee un libro. En esta última

parte es imposible no notar la similitud de la imagen filmada con la pintura de Caspar Friedrich “Caminante sobre el mar de nubes” (1818).



1:34:06

“Caminante sobre el mar de nubes”
(Der Wanderer über dem
Nebelmeer)
1818
Caspar Friedrich



Tatyana y Onegin vuelven a encontrarse a solas, ahora en el palacio en donde vive ella junto a su marido. “¿Por qué has venido aquí?” (Why have you come here?) pregunta suavemente ella, él responde: “Tengo que verte.” (I have to see you.) Tatyana le pide que se vaya, pero él se niega, cambia el plano general a primeros planos de cada uno de los personajes, Onegin se confiesa: ama a Tatyana, pero ella no cree en sus palabras, ¿quiere un triunfo?, ¿busca un escándalo? No, Onegin se ha descubierto a sí mismo al volverla a ver, Tatyana se levanta y ahora es ella la que le explica el error de sus sentimientos hacia ella. Se abre la toma, Tatyana le da la

espalda a Onegin, camina hacia los ventanales y desde detrás del sofá le aclara los motivos ingenuos de esa carta que le escribió años antes. Onegin ruega ser escuchado. “¿Ahora soy lo suficientemente noble?” (Am I noble enough for you now?), dice Tatyana, que sigue sin creer que él esté ahí porque la ama.

Ahora ella camina hacia una pared cerrada y gris, sin ventanas, en donde sólo se ve una silla con bordes dorados y tapiz oscuro. Mientras se mueve, ella confiesa a Onegin que su vida está vacía y, dándole la espalda, dice: “Y con gusto cambiaría todo lo que ves a tu alrededor por la vida que tenía.” (And I would happily exchange all that you see around for the life that I had.). La cámara se acerca al rostro de Onegin en donde sus ojos brillan de esperanza y suspira “sí, dime que no sientes nada” (yes, tell me that you feel nothing); pero ella no piensa faltar a su marido y voltea a ver a Onegin para dejárselo claro. “Dime que me amas.” (Tell me that you love me.), insiste Onegin... Tatyana recuerda haberlo amado antes, él sonríe al escuchar que no lo ha olvidado. Tatyana de nuevo le da la espalda cuando él le suplica que esté con ella, pero ella se niega a aceptar esa declaración de amor: él debe curarse de su amor como ella ya lo hizo antes. No obstante, Onegin cuestiona que ella esté curada, se acerca a Tatyana y ella declara el dolor que le ocasiona. Toma asiento en la silla y rompe a llorar, él la mira y también llora. Tatyana cubre su boca y evita mirar a Onegin, quien pregunta: “Why? Why does it hurt?” (“¿Por qué? ¿Por qué duele?”) y se aproxima aún más a ella recargando su bastón en el piso como si lo necesitara para mantenerse en pie, continúa: “¿Por qué? Dime. Dime. ¿Por qué duele?!” (Why? Tell me. Tell me. Why does it hurt?!) el tono cambia en la última pregunta, él exige una respuesta. Ella grita entre sollozos: “¿Porque llegas muy tarde!” (Because you are too late!). Él le ruega que lo salve, pero ella no lo puede hacer; Onegin se arrodilla a sus pies y arroja sus guantes, bastón y sombrero; ella

se cubre la cara y llora desconsoladamente. Él toma sus manos e insiste en que lo salve, pero ella no puede.



1:38:12

“Dime que me amas. Por favor, dímelo. Miénteme. Dime que me amas.”, (Tell me that you love me. Please, tell me. Lie to me. Tell me that you love me.) Onegin insiste mirándola en los ojos, ella acaricia su rostro con la mano que lleva su anillo de matrimonio, los dos lloran. Tatyana confiesa. “Te amo. Lo hago. Te amo.” (I love you. I do. I love you), pero ahora es la esposa de otro hombre y él tiene que entenderlo. Tatyana le suplica que se vaya y que nunca vuelva a buscarla, se levanta y lo abandona, él se queda solo, de rodillas, con su mano recargada en el asiento que ella acaba de dejar, lamentando su error. La música trágica⁵⁷ sube de volumen, la imagen se va a negro.

En la siguiente escena vemos un primer plano de una mano que sirve una copita de vodka, se abre la toma y se ve a Onegin sentado en un balcón cubierto con una cobija, la calle está llena de nieve y el sirviente de Onegin insiste en que entre a la casa porque hace frío. Él ve al vacío y se rehúsa a entrar: “Me gusta el frío” (I like the cold.), dice. Pregunta si hay una carta para él, su

⁵⁷ “Rejected” de Magnus Fiennes.

serviente le contesta que no, pero él quiere que la respuesta sea un sí. Se escucha el relinchar de un caballo, la respiración de Onegin se alcanza a distinguir por el frío, sus ojos están tristes, comienza la música final⁵⁸. Cambia la toma a Onegin caminando por la calle, vestido de nuevo con su bastón y sombrero de dandy, lo vemos de lado en primer plano, después en plano general la cámara lo sigue desde sus espaldas y él, solo, se aleja en el frío. Fin de la película.



1:40:23

Hay dos elementos que Martha Fiennes modifica de manera significativa para cerrar su película, más si se toma en cuenta que durante el largometraje casi se siguió al pie de la letra el relato de Púshkin: el primero es el final del último encuentro entre Onegin y Tatyana, en donde Onegin no sólo queda arruinado, sino que en la novela se relata que el esposo de Tatyana, como si hubiera estado escuchando detrás de la puerta, entra al salón y descubre a Onegin devastado en el piso. Esta entrada del esposo queda omitida en la película. El segundo elemento tiene que ver con la reflexión de Onegin en el frío balcón. Este episodio jamás sucede en la novela, pero funciona muy bien para explicar el desenlace que Púshkin da a su personaje, es decir, el poeta solamente

⁵⁸ “Onegin’s Theme (reprise)” de Magnus Fiennes.

menciona que tras el fallido encuentro de los amantes, en donde ambos por fin declaran su amor, Onegin se va. En el largometraje, Onegin también se va, pero es interesante que Fiennes añada la destrucción del personaje principal en el frío peterburgués, como si quisiera cerrar su película enfatizando la ruina del personaje.

Capítulo III

La poesía epistolar en el guion cinematográfico

Este capítulo estará dedicado al análisis tanto de las cartas literarias como al de su transposición al cine. En los dos capítulos anteriores me dediqué a presentar la importancia que la novela epistolar tenía dentro de los círculos literarios europeos durante los siglos XVIII y XIX, y cómo esta moda contribuyó a la escritura de las dos cartas que aparecen en la novela en verso de Alexander Púshkin. Si bien no se trata de una copia a las novelas francesas e inglesas que inspiraron el texto ruso, sí es interesante revisar la historia literaria que llevó a Púshkin a desarrollar una novela que tomó como modelo a la tan popular novela epistolar de la que él mismo era lector.

En el transcurso de este capítulo, realizaré, en primer lugar, un análisis retórico del texto original de “La carta de Tatiana a Oneguin” y “La carta de Oneguin a Tatiana”. Con las dos cartas será indispensable hacer una comparación y análisis del texto original ruso y su adaptación al guion cinematográfico en inglés, aquí se buscarán las coincidencias y ajustes que debieron hacerse para que el texto no perdiera su esencia original. Para lo anterior, será necesario detallar los motivos y figuras retóricas que coinciden en el texto original y en la adaptación del guion, lo cual requerirá una breve introducción sobre retórica que oriente el desarrollo de este análisis.

Para este capítulo no retomo la teoría de los *lugares vacíos* del teórico alemán Wolfgang Iser, la cual propone que el lector es un elemento activo al llenar o suprimir con su imaginación los espacios vacíos del texto con el fin de explicárselos y dar sentido al curso de acción. Mi intención para esta sección del trabajo es comparar la estructura del texto literario y la del guion cinematográfico y, ya que no encontré cambios significativos que partieran de creaciones externas

al texto original, no analizo de qué forma podrían ser utilizados estos *lugares vacíos* en la adaptación. Más adelante, en el Capítulo IV, podrá revisarse de manera más extensa la representación de los *lugares vacíos* en la imaginación de la directora Martha Fiennes.

1. De los versos al guion cinematográfico

A lo largo de las siguientes páginas se revisará cómo fueron adaptados el texto original ruso al guion cinematográfico. Para ello considero necesaria una pequeña introducción sobre retórica que oriente a los lectores acerca las partes y clases de discursos, así como un poco de la historia para llevar a cabo este tipo de análisis. Es necesario también notar que la comparación se realiza sobre un guion de pantalla, es decir, sobre la transcripción de los diálogos a partir de la versión de la cinta consultada para este trabajo⁵⁹.

Sobre la retórica

La retórica encuentra sus bases en la Grecia clásica, en donde se le reconocía como el arte del bien decir, esto es, la técnica para expresarse de manera adecuada para captar la atención y lograr persuadir a los oyentes.

Siguiendo los tratados *De partitione oratoria* de Cicerón y *De institutione oratoria* de Quintiliano, la retórica se divide en cinco partes: la invención (*inventio*), que es la búsqueda del asunto del que se hablará, en donde el orador reflexiona sobre lo que debe probar, esta parte es fundamental para que el orador encuentre los motivos para persuadir o conmover a sus oyentes⁶⁰; la disposición (*dispositio*) que es la elección y orden que se le dará a ese asunto dentro del discurso;

⁵⁹ *Onegin*, DVD distribuido por Videomax.

⁶⁰ Cic. *Part. Or.*, II, 7

la elocución (*elocutio*) que determina de qué forma se tratará el asunto; la memoria (*memoria*) que consiste en la retención del discurso, y, finalmente, la pronunciación (*pronuntiatio*) o acción (*actio*) que es la declamación del discurso, en donde deberá tomarse en cuenta la voz y los movimientos del cuerpo según lo requiera el asunto y la situación en la que se pronuncie el discurso⁶¹.

Cicerón, a su vez, divide el discurso en cuatro partes⁶²: la primera es el principio o exordio (*principium aut exordium*), que tiene la función de llamar la atención de los oyentes; la segunda parte es la narración (*narratio*), que introduce a los oyentes de manera breve y clara sobre el asunto que se tratará; la tercera parte es la argumentación (*argumentatio*), que tiene como finalidad instruir a los oyentes sobre el asunto, en esta parte es elemental exponer los argumentos para probar o refutar el asunto; la parte final del discurso es la peroración (*peroratio*), en donde se resumen los argumentos más relevantes y, según el asunto, se busca la compasión o la indignación de los oyentes.

Tanto Cicerón⁶³ como Quintiliano⁶⁴ clasifican los discursos en tres clases: el discurso judicial (*iudiciale*), que es el que decide sobre algún asunto del pasado y que se presenta ante jueces, tiene su base en la ley o en la costumbre y busca la justicia por acusación o defensa; el discurso deliberativo (*deliberativum*), que es el que aconseja sobre el futuro, se presenta frente a una asamblea y tiene como fin persuadir a los oyentes sobre la utilidad o posibilidad del asunto, así como disuadirlos de no hacer algo; y el discurso demostrativo (*laudativum* o *demonstrativum*), que es el que relata hechos del presente para alabarlos o censurarlos, busca la virtud.

⁶¹ Quint. *Inst. Or.* III, III, 3.

⁶² Cic. *Part. Or.* I, 4.

⁶³ Cic. *Part. Or.* XX, 69.

⁶⁴ Quint. *Inst. Or.* III, IV, 7.

En el caso de las cartas literarias que revisa este trabajo, así como sus equivalentes cinematográficos, nos encontraremos con un discurso deliberativo y otro judicial. Ambos textos tienen la finalidad de convencer a sus lectores de actuar de cierta manera, en este caso en particular, de corresponder al amor que le declara el otro, lo que les daría el carácter de deliberativo, pero “La carta de Oneguin a Tatiana” se distingue porque, encima de querer que su amor sea correspondido, busca el perdón de su destinatario sobre un asunto que ocurrió en el pasado.

Para la construcción de los discursos, además de considerar las partes por las que debe estructurarse, es indispensable tomar en cuenta las figuras retóricas o tropos que forman parte del proceso de persuasión⁶⁵. Los tropos (del griego *τρόπος*: “dirección”) tienen la intención de sustituir una expresión por otra de sentido figurado, su propósito es ayudar al oyente a comprender por medio de ejemplos aquello que se está tratando de expresar en el asunto⁶⁶.

Aquí he delimitado mi estudio enfocándome en cuatro tropos: la metáfora, la metonimia, la hipérbole y el oxímoron⁶⁷. He hecho de esta manera la selección porque la metáfora y la metonimia permiten analizar elementos de un concepto a partir de otros significados; sobre la metáfora y la metonimia, Grupo μ señala que:

En el empleo del lenguaje, manipulamos los conceptos (concretos o abstractos) por la mediación de las palabras. Ya no necesitamos recurrir a una experiencia sensorial real

⁶⁵ “Todo concepto es equivalente a un conjunto de atributos criteriológicos que permiten distinguirlo de otros conceptos. Los atributos en cuestión, al término de un análisis tan fino como se quiera, serán monosémicos, es decir, recubrirán una determinación semántica elemental e indivisible.” (Grupo μ , 13)

⁶⁶ “El retorno actual de la retórica debe sin duda mucho a un artículo de R. Jakobson (*Linguistique et poésie*), quien erigió la metáfora y la metonimia al rango de complementarios universales. Estos venerables tropos así juzgados han tenido un éxito considerable, ya que, desde entonces, los análisis de un Lévi-Strauss no pudieron dejar de tomar en cuenta esta clave, como tampoco las glosas de Lacan. (...) Es por lo demás interesante observar que estos términos se emplean generalmente, no para designar una simple dicotomía (como lo serían “izquierda” y “derecha” sobre el eje de la “lateralidad”), sino más bien la oposición de dos conceptos complementarios y ortogonales, es decir, que no guardan entre sí ninguna relación fuera de esta complementariedad misma.” (Grupo μ , 11)

⁶⁷ La metáfora establece una relación de semejanza entre un concepto y otro; la metonimia designa una cosa con el nombre de otra con la que mantiene una relación semántica; la hipérbole aumenta o disminuye de manera significativa alguna característica o propiedad de lo que se habla; el oxímoron combina dos palabras de significado opuesto para crear un nuevo sentido.

para experimentar el valor de entidad o de cualidad, ya que éste, desde hace tiempo, pasó al código. Sin embargo, esta experiencia queda disponible en estado memorial o imaginativo, y podremos utilizarla en particular para deslizamientos voluntarios de sentido, π o Σ , que conducirán a figuras retóricas tales como la metonimia y la metáfora (21).

En cuanto a la hipérbole y el oxímoron, he decidido estudiar la aparición de estas figuras porque noté su uso a lo largo de las cartas literarias y cinematográficas.

1.1 “La carta de Tatiana a Onegin” / “Tatyana’s letter to Onegin”

El texto que acompaña la escena de “Tatyana’s letter to Onegin” fue adaptado por el poeta inglés D.M. Thomas⁶⁸. Se trata de uno de los dos fragmentos en todo el guion cinematográfico que no fue escrito por los guionistas Michael Ignatieff y Peter Ettedgui.

Sobre su experiencia en la traducción y adaptación de esta carta para el guion de la película *Onegin*, D.M. Thomas me dijo que:

...De alguna manera, cayó en mis manos, y yo traté de hacer esto en inglés de una forma en la que pudiera rescatar el ritmo sin tener que preocuparme por todas las rimas, sólo quería que sonara humano y rítmico y emocional, así que eso es lo que hice...⁶⁹

Es, entonces, una adaptación que intentó respetar las palabras originales del texto en ruso, pero que tenía más la intención de mantener el texto como una carta casual que no conservara el ritmo y la rima con el que Púshkin construyó su novela en verso. Para Thomas el lenguaje de la

⁶⁸ Novelista, poeta, dramaturgo y traductor inglés, nacido en 1935 en el condado de Cornwall, Reino Unido.

⁶⁹ Fragmento de la entrevista telefónica con D.M. Thomas sobre su proceso de adaptación, realizada el 23 de marzo de 2018: “...It kind of, well, it fell into my hands, and I tried to do this in English in a way to get some of the rhythm but without having to worry about all the rhymes, just get it sounding human and rhythmic and emotional, so that’s what I did...”

Tatyana que adaptó tenía que seguir sonando personal y sincero, para ello consideró que lo mejor sería dejar la métrica de lado, de esta manera el texto se adapta a las ideas principales que Púshkin escribe en la carta original, pero no se trata de una réplica absoluta de los versos rusos.

D.M. Thomas encontró algunos fragmentos en la carta original que le parecieron fundamentales para ser incluidos en la traducción y adaptación que haría para la película. La selección de estos versos fue meramente personal y lo único que tomó en cuenta para incluirlos casi íntegros al guion cinematográfico fue su intuición.

... él (Púshkin) utiliza algunas frases románticas del francés común que casi se transliteran al ruso, así que él (Púshkin) sugiere eso, pero básicamente es el corazón de una muchacha rusa que se abre y se expresa... y, como tú sabes, es muy hermoso, y cuando ella dice: ““вообрази я здесь одна”- “imagina, estoy yo aquí sola”, “никто меня не понимает”- “nadie me entiende”, ¡es tan conmovedor! ¿no te parece?⁷⁰

Para la comparación de los versos de “La carta de Tatiana a Onegin” y la traducción y adaptación hecha por D.M. Thomas para la película *Onegin*, incluyo a continuación un cuadro donde quedan confrontados el texto ruso y el cinematográfico con su traducción correspondiente al español. En los textos originales y sus traducciones he marcado con negritas los versos que se conservan casi íntegramente. Es importante notar que, aunque varios versos no se conservaron en la adaptación inglesa, las ideas que contienen coinciden con las de los versos rusos, es decir, se trata casi de un resumen de los versos que pudieron parecer repetitivos para el traductor.

⁷⁰ Fragmento de la entrevista telefónica con D.M. Thomas sobre su proceso de adaptación, realizada el 23 de marzo de 2018: “...but he does uses some common French rather romantic phrases that became almost transliterated into Russian, so he suggest that, but basically it’s a Russian girl’s heart being opened up and expressed... and, as you know, it is so so beautiful, and when she says “вообрази я здесь одна”- “imagine, I’m here alone”, “никто меня не понимает”- “no one understands me”, so moving! Isn’t it?”

Ejemplo de lo anterior son los versos 26-45: “La inquietud del alma inexperta, dominada con el tiempo (¿cómo saberlo?), quizá habrá encontrado a un amigo de corazón, habría sido una esposa fiel y una madre ejemplar. ¡Otro!... ¡No, a nadie en el mundo le hubiera entregado mi corazón! Esto fue predestinado por un consejo supremo... Esto es voluntad divina: soy tuya; toda mi vida fue garantía de un encuentro seguro contigo; yo sé que me fuiste enviado por Dios, tú serás mi guardián hasta mi tumba... Tú aparecías en mis sueños, invisible, tú ya me eras querido, tu mirada divina me atormentaba, tu voz resonaba en mi alma desde hace tiempo... ¡no, esto no era un sueño! Apenas entraste, yo lo supe en un instante, toda yo quedé pasmada” (Души неопытной волненья/Смирив со временем (как знать?)/По сердцу я нашла бы друга,/Была бы верная супруга/И добродетельная мать./Другой!.. Нет, никому на свете/Не отдала бы сердца я!/То в высшем суждено совете.../То воля неба: я твоя;/Вся жизнь моя была залогом/Свиданья верного с тобой;/Я знаю, ты мне послан богом,/До гроба ты хранитель мой.../Ты в сновиденьях мне являлся,/Незримый, ты мне был уж мил,/Твой чудный взгляд меня томил,/В душе твой голос раздавался/Давно...нет, это был не сон!/Ты чуть вошел, я вмиг узнала,/Вся обомлела, заплыла). Lo anterior se resume en la adaptación cinematográfica en tres líneas: “Yo sé que mi vida está destinada a esta unión contigo, te reconocí a primera vista y supe con certeza” (I know that all my life is been leading me to this union with you, I’ve recognize you at first sight and knew with certainty).

Письмо Татьяны к Онегину	Traducción del texto ruso	Tatyana's letter to Onegin *adaptada por D.M. Thomas	Traducción del guion adaptado por D.M. Thomas
<p>Я к вам пишу – чего же боле? Что я могу еще сказать? Теперь, я знаю, в вашей воле Меня презреньем наказать. Но вы, к моей несчастной доле Хоть каплю жалости храня, Вы не оставите меня. Сначала я молчать хотела; Поверьте: моего стыда Вы не узнали б никогда, Когда б надежду я имела Хоть редко, хоть в неделю раз В деревне нашей видеть вас, Чтоб только слышать ваши речи, Вам слово молвить, и потом Все думать, думать об одном И день и ночь до новой встречи. Но, говорят, вы нелюдим; В глуши, в деревне всё вам скучно, А мы... ничем мы не блестим, Хоть вам и рады простодушно. Зачем вы посетили нас? В глуши забытого</p>	<p>Yo le escribo- ¿qué más da? ¿qué puedo todavía decirle? Ahora, yo sé, tiene derecho a castigarme con su desprecio. Pero usted, conservando una gota de compasión por mi infeliz destino, usted no me abandonará. Primero quise guardar silencio; créame, usted nunca habría sabido de mi vergüenza, si yo hubiera tenido la esperanza de que alguna vez, al menos una vez por semana en nuestra aldea lo pudiera ver, solamente para escuchar sus palabras, pronunciar una palabra, y después todo el tiempo pensar, pensar en una sola cosa, y día y noche hasta el nuevo encuentro. Pero dicen que usted no es sociable; que, en un lugar perdido, en el pueblo, todo lo aburre, y nosotros... nosotros no tenemos nada de atractivo, aunque lo recibimos de todo corazón. ¿Para qué nos visitó?</p>	<p>Dearest Evgeny, I write to you, it's all I can do And now I know it is in your power to punish my presuming heart. Yet, if you have one drop of pity, You'll not abandon me to my unhappy faith. I am in love with you and I must tell you this Or my heart, my heart which belongs to you, will surely break.</p>	<p>Querido Eugenio, Le escribo, es todo lo que puedo hacer Y ahora sé que está en su poder Castigar a mi presumido corazón. Pero, si todavía tiene una gota de piedad, No me abandonaré en mi infeliz destino. Estoy enamorada de usted y debo decírselo O mi corazón, mi corazón que pertenece a usted, con seguridad se romperá.</p>

<p>селенья Я никогда не знала б вас, Не знала б горького мученья. Души неопытной волненья Смирив со временем (как знать?), По сердцу я нашла бы друга, Была бы верная супруга И добродетельная мать.</p> <p>Другой!.. Нет, никому на свете Не отдала бы сердца я! То в высшем суждено совете... То воля неба: я твоя; Вся жизнь моя была залогом Свиданья верного с тобой; Я знаю, ты мне послан богом, До гроба ты хранитель мой... Ты в сновиденьях мне являлся, Незримый, ты мне был уж мил, Твой чудный взгляд меня томил, В душе твой голос раздавался Давно...нет, это был не сон! Ты чуть вошел, я вмиг узнала, Вся обомлела, заплыла И в мыслях молвила: вот он! Не правда ль? Я тебя слышала: Ты говорил со мной в тиши,</p>	<p>En un lugar perdido de una aldea olvidada yo nunca habría sabido de usted, no habría sabido del amargo tormento. La inquietud del alma inexperta, dominada con el tiempo (¿cómo saberlo?), quizá habría encontrado a un amigo del corazón, habría sido una esposa fiel y una madre ejemplar. ¡Otro!... ¡No, a nadie en el mundo le hubiera entregado mi corazón! Esto fue predestinado por un consejo supremo... Esto es voluntad divina: soy tuya; toda mi vida fue garantía de un encuentro seguro contigo; yo sé que me fuiste enviado por Dios, tú serás mi guardián hasta mi tumba... Tú aparecías en mis sueños, invisible, tú ya me eras querido, tu mirada divina me atormentaba, tu voz resonaba en mi alma desde hace tiempo... ¡no, esto no era un sueño! Apenas entraste, yo lo supe en un instante, toda yo quedé pasmada y dije en mis pensamientos: ¡es él! ¿Acaso no es verdad? Yo te escuchaba: tú</p>	<p>I would never have revealed my shame to you, If just once a week I might see you, Exchange a word or two And then think day and night of one thing alone Till our next meeting. But you are unsociable, they say, That the country bores you, Is it true? Does the country bore you? Sometimes I wonder that you ever visited us, Why? I've never known you</p>	<p>Nunca le habría revelado mi vergüenza, Si al menos una vez por semana lo pudiera ver, Intercambiar una palabra o dos Y después pensar día y noche en una sola cosa Hasta nuestro próximo encuentro. Pero no es sociable, dicen, Que el campo le aburre, ¿Es verdad? ¿el campo le aburre? A veces me pregunto sobre su visita, ¿por qué? Nunca le habría conocido</p>
--	--	---	--

<p>Когда я бедным помогала Или молитвой улаждала Тоску волнуемой души? И в это самое мгновенье Не ты ли, милое виденье, В прозрачной темноте мелькнул, Проникнул тихо к изголовью? Не ты ль, с отрадой и любовью, Слова надежды мне шепнул? Кто ты, мой ангел ли хранитель, Или коварный искуситель: Мои сомненья разреши. Быть может, это все пустое, Обман неопытной души! И суждено совсем иное... Но так и быть! Судьбу мою Отныне я тебе вручаю, Перед тобою слезы лью, Твоей защиты умоляю... Вообрази: я здесь одна, Никто меня не понимает, Рассудок мой изнемогает, И молча гибнуть я должна. Я жду тебя: единым взором Надежды сердца оживи Иль сон тяжелый</p>	<p>hablabas conmigo en silencio, cuando yo ayudaba a los pobres o me regocijaba con una oración. ¿Me turba la tristeza del alma? Y en este mismo instante ¿acaso tú no, querida visión, te aparecías en la oscuridad transparente, te apoyabas silenciosamente en la cabecera? ¿Acaso tú no, con dicha y amor, me susurrabas palabras de esperanza? ¿Quién eres: mi ángel o mi guardián, o un pérfido seductor? Resuelve mis dudas. Puede ser que todo esto esté vacío, ¿El engaño de un alma inexperta! Y esté predestinado a ser diferente por completo... ¿Pues que así sea! Desde ahora, Yo te encomiendo mi destino, frente a ti derramo mis lágrimas, suplico tu protección... Imagina: yo aquí estoy sola, nadie me entiende, mi razón me cansa, y debo perecer callando. Te espero: al venir, reanima con Tu mirada única la esperanza del corazón</p>	<p>And known this agony and fever. I know that all my life is been leading me to this union with you, I've recognized you at first sight And knew with certainty, Said to myself: "it's him! He's come!" Help me! Resolve my doubts! Perhaps all this is nonsense, emptiness, a delusion And quite another faith awaits me... Imagine it! I'm here alone, half out of my mind.</p>	<p>Ni esta agonía y fiebre. Yo sé que mi vida está destinada a esta unión con usted, Lo reconocí a primera vista Y supe con certeza, Me dije a mí misma: "¿es él! ¡ha llegado!" ¿Ayúdeme! ¡Resuelva mis dudas! Quizás todo esto no tenga sentido, esté vacío, una ilusión Y quizás otro destino me espere... ¡Imagínelo! Estoy aquí sola, un poco fuera de mi mente.</p>
--	---	--	--

<p>перерви, Увы, заслуженный укором!</p> <p>Кончаю! Страшно перечесть... Стыдом и страхом замираю... Но мне порукой ваша честь, И смело ей себя вверяю...</p>	<p>o rompe el sueño pesado, ¡Ay, con merecido reproche! ¡Termino! Me da miedo volver a leer... Me pasmo con vergüenza y miedo... Pero su honor es para mí una garantía y en él confío con valentía...</p>	<p>I dread to read this over,</p> <p>My secret longing,</p> <p>I know that I can trust your own.</p> <p>Though, I feel faint from shame and fear.</p> <p>Tatyana</p>	<p>Temo leer esto de nuevo,</p> <p>Mi deseo secreto,</p> <p>Sé que puedo confiar en usted.</p> <p>Aunque siento que me desmayo por el miedo y la vergüenza.</p> <p>Tatiana</p>
---	--	--	--

Análisis retórico de las partes del discurso en “La carta de Tatiana a Onegin”

La carta de Tatiana prescinde de encabezado, saludo y firma en el texto original ruso; sin embargo, estos elementos se añaden en la adaptación del guion. Se trata en este caso de un discurso deliberativo, pues busca persuadir a Onegin para que corresponda al amor de Tatiana.

El exordio en la carta literaria está compuesto por los primeros siete versos, mientras que en el guion lo encontramos en las primeras cinco líneas. En ambos discursos la frase de cierre del exordio se respeta: “Usted no me abandonará” (Вы не оставите меня/ You’ll not abandon me).

La narración comienza en la carta literaria con la afirmación: “primero quise guardar silencio” (Сначала я молчать хотела) y después continúa hablando de la esperanza que Tatiana tenía en ver y escuchar a Onegin lo más seguido que le fuera posible para terminar con el verso: “lo recibimos de todo corazón” (Хоть вам и рады простодушно). La adaptación al guion no

pierde tiempo y en él Tatyana declara su amor desde la primera frase: “estoy enamorada de usted y debo decírtelo” (I am in love with you and I must tell you this); en este caso el traductor se ha tomado la licencia de hacer más explícita e inmediata la declaración de amor; la parte final de la narración acaba con una pregunta abierta: “¿el campo le aburre?” (does the country bore you?), si es así, Tatyana da una pretexto a Onegin para no estar a gusto en su presencia, pues no es ella la causa de su aburrimiento, sino el campo.

La argumentación comienza en el verso 22: “¿Para qué nos visitó?” (Зачем вы посетили нас?). La culpa del malestar de Tatiana recae en Onegin porque es él quien llegó a su casa, no ella quien lo fue a buscar. En el caso de la carta cinematográfica la pregunta de inicio es casi la misma, pero el tono es distinto, ya no suena como un reclamo, sino como una duda genuina de Tatyana: “A veces me pregunto sobre su visita” (sometimes I wonder that you ever visited us), pero de inmediato el tono cambia a reclamo: “¿por qué? Nunca lo habría conocido ni esta agonía y fiebre” (Why? I’ve never know you and know this agony and fever).

La peroración, la parte final de la carta, se marca por la propia palabra que Tatiana utiliza: “¡Termino!” (Кончаю!), la joven declara que no puede volver a leer lo que ha escrito y que teme por las consecuencias de su confesión. En cuanto al guion, nos encontramos con que las palabras finales han omitido ese lamento final, solamente se vuelve a mencionar el temor que le ocasiona a la muchacha volver a leer lo que ha escrito: “temo leer esto de nuevo...” (I dread to read this over). En ambos casos, la búsqueda de la compasión de Onegin sigue presente en los últimos versos: “Pero su honor es para mí una garantía y en él confío con valentía/ Sé que puedo confiar en usted” (Но мне порукой ваша честь, И смело ей себя вверяю.../ I know that I can trust your own).

Análisis de las figuras retóricas en “La carta de Tatiana a Onegin”

El contenido de “La carta de Tatiana a Onegin”, así como su adaptación al guion cinematográfico contiene tropos que se repiten en la versión rusa y en la inglesa. Como ya mencioné en la introducción a este capítulo, los tropos que voy a tomar en cuenta para el análisis de los textos serán la metonimia, la metáfora, la hipérbole y el oxímoron.

Tres metonimias que sólo aparecen en el texto literario son: “Lo recibimos de todo corazón” (Хоть вам и рады простодушно), “en un lugar perdido de la aldea” (В глуши забытого селенья) y “tú serás mi guardián hasta la tumba” (До гроба ты хранитель мой). En el primer caso, “corazón” se refiere a los buenos sentimientos que la joven Tatiana tiene hacia su amado; en la siguiente metonimia “un lugar perdido”, no queda claro si éste se refiere a la casa de las mujeres Larina o al corazón de la propia Tatiana; en el último caso, es evidente que “guardián hasta la tumba” significa que Onegin permanecerá con Tatiana hasta el día en que ella muera.

En el caso de la metáfora, hay una que se repite al inicio del texto ruso (vv. 6) e inglés (línea 4) “la gota de compasión (piedad)” (Хоть каплю жалости храня/one drop of pity). En ambos casos el concepto de “gota” se emplea como la medida mínima para que Onegin se compadezca de lo que Tatiana está a punto de revelar el resto de la carta.

También en cuanto a la hipérbole hay una que se repite en el poema y el guion “amargo tormento/ agonía y fiebre” (горького мученья/ agony and fever). Aunque los términos no corresponden exactamente en ambas lenguas, es claro que los dos hablan de una especie de “enfermedad” tras la llegada de Onegin. Los dos aparecen después de que Tatiana cuestiona a su amado sobre su visita a la aldea.

La figura del oxímoron solamente se encuentra en el texto literario con: “aparecías, invisible” (являлся, незримый), “tú hablabas conmigo en silencio” (Ты говорил со мной в тиши) y “te aparecías en la oscuridad transparente” (В прозрачной темноте мелькнул).

1.2 “La carta de Onegin a Tatiana” / “Onegin’s letter to Tatyana”

El texto que acompaña la escena de “Onegin’s letter to Tatyana” fue también adaptado por el poeta y traductor inglés D.M. Thomas como encargo especial para la película de *Onegin*. Sobre la lengua rusa, Thomas hizo la siguiente anotación en la entrevista que le realicé:

Pienso que... quizás porque es una lengua flexiva y tiene tantos tipos de ecos y por sus flexiones que es un lenguaje hermoso. Creo que hay una tremenda onomatopeya y belleza. Y creo que es más hermoso que el inglés; pienso que el inglés es práctico, pero cuando leo, especialmente cuando leo a Púshkin, considero, y claro, él es un maestro del uso de la melodía, que en la música del lenguaje es muy encantador... así que ése es el encanto. Ajmátova tenía una frase: “la bienaventuranza de la repetición” y con ello quería hablar de los sonidos del lenguaje, los sonidos activos de las letras en las líneas siguientes y eso es parte de la belleza de la poesía, así que pienso que básicamente eso es lo que encuentro hermoso, la onomatopeya, la música.⁷¹

Si se revisa con detenimiento el texto del guion de pantalla, los versos originales han sido respetados casi en su totalidad y, como sucedió con el caso de la adaptación de “Tatyana’s letter to Onegin”, los versos que se omiten suelen ser líneas que repiten ideas previas y que por

⁷¹ Fragmento de la entrevista telefónica con D.M. Thomas sobre su proceso de adaptación, realizada el 23 de marzo de 2018: “I think there’s a... perhaps because it is an inflected language and there is so many sorts of echoes and through the inflections that it is a very beautiful language. I think there is tremendous onomatopoeia and beauty. And I think, I find it more beautiful than English, I find English sort of practical, but when I read, especially when I read Pushkin, I think, and so and, of course, he is such a master of the... using the melody, the music of the language, that it is quiet enchanting... and so the enchantment. Akhmatova had a phrase: “the blessedness of repetition” and she was meaning the sounds of the language, the sounds of letters being active in the next line and so on and that is part of the beauty of poetry and that I think is basically what I find beautiful, the onomatopoeia, the music.”

cuestiones de extensión se resumieron a una sola oración. Ejemplo de lo anterior podrían ser los versos 11-15 “yo no me atrevía a confiar en usted: no dejé ir el querido hábito, su odiosa libertad yo no quería perder. Una vez más nosotros nos separamos...” (Я ей поверить не посмел:/ Привычке милой не дал ходу;/ Свою посылую свободу/Я потерять не захотел./Еще одно нас разлучило...); lo anterior queda resumido en el guion cinematográfico a “pero no me atrevía a poner mi fe en ella (su ternura)” (but did not dare to put my faith on it).

Otro ejemplo de este ejercicio de síntesis del poema original se ve en los versos 34-38: “Y yo, contando los días, gasto mi destino en vano. Y así ellos son tan penosos. Yo sé: mi edad de tal manera es medida, pero para qué prolongar mi vida” (А я в напрасной скуке трачу/Судьбой отсчитанные дни./И так уж тягостны они./Я знаю: век уж мой измерен;/Но чтоб продлилась жизнь моя); esto se resume en el guion a: “sin embargo, caigo siempre en el aburrimiento, todos los días un desierto” (yet I just drag myself around in boredom, everyday a desert).

Para una comparación completa de los textos, de nuevo, como en el caso de “Tatyana’s letter to Onegin”, incluyo un cuadro en el que pueden revisarse el texto original ruso y la adaptación del guion cinematográfico con sus traducciones al español. Tanto en los textos originales como en las traducciones he marcado con negritas los versos que se conservan literales.

Письмо Онегина к Татьяне	Traducción de “La carta de Onegin a Tatiana”	“Onegin’s letter to Tatyana” *adaptada por D.M. Thomas	Traducción del guion adaptado por D.M. Thomas
<p>Предвижу все: вас оскорбит Печальной тайны объяснение. Какое горькое презрение Ваш гордый взгляд изобразит! Чего хочу? с какою целью Открою душу вам свою? Какому злобному веселью, Быть может, повод подаю! Случайно вас когда- то встретя, В вас искру нежности заметя, Я ей поверить не посмел: Привычке милой не дал ходу; Свою постылкую свободу Я потерять не захотел. Еще одно нас разлучило... Несчастной жертвой Ленский пал... Ото всего, что сердцу мило, Тогда я сердце оторвал; Чужой для всех, ничем не связан, Я думал: вольность и покой Замена счастью. Боже мой! Как я ошибся, как наказан. Нет, поминутно видеть вас,</p>	<p>Preveo todo: usted se ofenderá con la triste explicación de aquello que oculto. ¡Qué amargo desprecio reflejará su orgullosa mirada! ¿Qué quiero? ¿Con qué fin le abro mi alma? ¿Con qué malvada diversión, puede ser, le doy un pretexto!</p> <p>Quando, por accidente, la encontraba, notaba en usted una chispa de ternura, yo no me atrevía a confiar en usted: no dejé ir el querido hábito, su odiosa libertad yo no quería perder. Una vez más nosotros nos separamos... Quando Lensky cayó en el infortunado sacrificio... Todo lo que es dulce en el corazón entonces yo arranqué del corazón, ajeno a todas las cosas, con ninguno me relacioné, yo pensé: la libertad y la paz sustituirán la felicidad. ¡Dios mío!</p>	<p>I can foresee the bitter scorn blazing at me from your proud eyes when you have read my secret sorrow. When we first met through chance I saw tenderness like a shooting star but did not dare to put my faith in it. Then Lensky fell, which parted us till further. Then I tore my heart away from everything it loved, rootless, estranged from all. I thought that liberty and peace would serve instead of happiness, my God! How wrong I was!</p>	<p>Puedo prever el amargo desdén con el que me quemarán sus orgullosos ojos cuando haya leído mi sufrimiento secreto. Cuando nos conocimos por casualidad la primera vez, yo vi la ternura como una estrella fugaz, pero no me atreví a poner mi fe en ella. Luego Lensky cayó, lo cual nos separó aún más. Después yo arranqué mi corazón de todo lo que amaba, sin raíz, alejado de todo. Pensé que la libertad y la paz podrían servirme en lugar de la felicidad,</p>

<p>Повсюду следовать за вами, Улыбку уст, движение глаз Ловить влюбленными глазами, Внимать вам долго, понимать Душой все ваше совершенство, Пред вами в муках замирать, Бледнеть и гаснуть... вот блаженство!</p> <p>И я лишен того: для вас Ташусь повсюду наудачу; Мне дорог день, мне дорог час: А я в напрасной скуке трачу Судьбой отсчитанные дни. И так уж тягостны они. Я знаю: век уж мой измерен; Но чтоб продлилась жизнь моя, Я утром должен быть уверен, Что с вами днем увиджусь я...</p> <p>Боюсь: в мольбе моей смиренной Увидит ваш суровый взор Затеи хитрости презренной — И слышу гневный ваш укор. Когда б вы знали, как ужасно Томиться жаждою любви, Пылать — и разумом всечасно</p>	<p>¡Cómo me equivocaba, cómo me castigaba!</p> <p>No, a cada minuto la veo, en todas partes le sigo, la sonrisa de su boca, el movimiento de su mirada atrapo con los ojos enamorados, la escucho por largo tiempo, entiendo con el alma toda usted a la perfección, delante de usted muero de agonía, palidezco y me extingo... ¡esto es la dicha!</p> <p>Y yo estoy privado de ello: de usted camino al azar por todas partes; para mí es querido el día, para mí es querida la hora: y yo, contando los días, gasto mi destino en vano. Y así ellos son tan penosos. Yo sé: mi edad de tal manera es medida, pero para qué prolongar mi vida, yo en la mañana debo estar convencido, de que la veré en el día...</p> <p>Temo: que mi humilde súplica sea vista por su mirada severa</p>	<p>Now I've been punished. No. Day by day to be with you, follow you everywhere alive to every smile, each movement at your eyes to dwell upon your soul's perfection. Listen to your voice, grow faint with yearning. That is bliss and I've cut off from it. My time is short, each day and hour is precious, yet I just drag myself around in boredom, everyday a desert, unless when I wake up I know the day will bring a glimpse of you. If you but knew the flames that burn in me</p>	<p>¡Dios mío! ¡Qué equivocado estaba! Ahora he sido castigado. No. Día a día para estar con usted, seguirle a todas partes vivo con cada sonrisa, cada movimiento de sus ojos para detenerme en la perfección de su alma. Escuchar su voz, desfallecer con el anhelo. Eso es la felicidad y me he separado de ella. Mi tiempo es corto, cada día y hora es preciosa, sin embargo, caigo siempre en el aburrimiento, todos los días un desierto, a menos de que cuando despierte sepa que podré</p>
--	--	--	--

<p>Смирять волнение в крови; Желать обнять у вас колени И, зарыдав, у ваших ног Излить мольбы, признанья, пени, Все, все, что выразить бы мог, А между тем притворным хладом Вооружать и речь и взор, Вести спокойный разговор, Глядеть на вас веселым взглядом!..</p> <p>Но так и быть: я сам себе Противиться не в силах боле; Все решено: я в вашей воле И предаюсь моей судьбе.</p>	<p>con desprecio como una fantasía con malicia Y escucho el enfado de su reproche. Cuándo sabrías qué terrible es consumirse por la sed de amor, arder- y todo el tiempo en mi mente someterse a la agitación de la sangre, desear abrazarle sus rodillas y comenzar a sollozar a sus pies, con súplicas desahogar las confesiones, las penas, todo, todo lo que podría expresar. Y mientras tanto armarme con fingida frialdad y el discurso y la mirada, tener una conversación tranquila, ¡verla con una mirada feliz!</p> <p>Pues que así sea: yo mismo no puedo resistirme; todo está decidido: yo estoy a su voluntad y me rindo ante mi destino.</p>	<p>which I attempt to beat down with my reason. But let it be, I cannot struggle against my feelings anymore. I am entirely in your will.</p>	<p>verla por un momento. Si al menos supiera de las flamas que arden en mí, las cuales intento calmar con mi razón. Pues que así sea, ya no puedo luchar con mis sentimientos. Quedo totalmente a su voluntad.</p>
--	--	---	--

Análisis retórico de las partes del discurso en “La carta de Oneguin a Tatiana”

La carta de Oneguin prescinde de encabezado, saludo y firma tanto en los versos rusos como en el guion cinematográfico. En este caso, se trata de un discurso judicial en el que Tatiana debe decidir sobre un asunto del pasado para actuar justamente con base en las buenas costumbres.

El exordio en el texto ruso se ubica en los versos 1-6. Ahí Oneguin quiere que Tatiana lea lo que tiene que explicarle en su carta. Como se trata de un hombre que pide el perdón, desde la primera línea se ve la búsqueda de compasión: “Preveo todo: usted se ofenderá” (Предвижу все: вас оскорбит). La carta cinematográfica ha conservado la idea del verso, pero exagerándolo con: “Puedo prever el amargo desdén con el que me quemarán sus orgullosos ojos” (I can foresee the bitter scorn blazing at me from your proud eyes).

La narración de los versos rusos comienza en el verso siete: “Cuando, por accidente, la encontraba, notaba en usted una chispa de ternura” (Случайно вас когда-то встречу, / В вас искру нежности заметя); el relato se remite a los primeros encuentros entre la joven Tatiana y Oneguin. La adaptación del guion ha respetado esos primeros encuentros para su narración: “cuando nos conocimos por casualidad la primera vez” (when we first met through chance). No es extraño que Oneguin vuelva al pasado para que Tatiana se compadezca de él, pues hay que recordar que era en esos años cuando la joven muchacha lo amaba. La narración cierra en el verso 22, después de que Oneguin recapitula los errores de su pasado: “¡Dios mío! ¡Cómo me equivocaba, cómo me castigaba” (Боже мой! / Как я ошибся, как наказан); el texto inglés lo traduce literalmente: “¡Dios mío! ¡Qué equivocado estaba! Ahora he sido castigado” (my God! How wrong I was! Now I’ve been punished).

La argumentación del texto de Púshkin comienza en el verso 23 y termina en el 56. En ella Onegin declara su amor y devoción a Tatiana, habla de su destino sin ella como una pérdida de tiempo, lo que en el guion cinematográfico D.M. Thomas transformó en la metáfora: “todos los días un desierto” (everyday a desert). Lo único que podría salvar al personaje principal en el texto ruso y su adaptación inglesa, sería que Tatiana estuviera junto a él.

Finalmente, la peroración, la parte final del discurso se marca en ambos textos con “¡Pues que así sea!” (Но так и быть/ But let it be!). Onegin queda así a lo que disponga la voluntad de Tatiana.

Análisis de las figuras retóricas en “La carta de Onegin a Tatiana”

“La carta de Onegin a Tatiana” y su adaptación inglesa contienen tropos en los que coinciden. En el caso particular de esta carta no aparece la figura retórica del oxímoron, por lo que solamente mencionaré las metonimias, metáforas e hipérboles que se mantuvieron del texto ruso al inglés.

En cuanto a la metonimia, aparece en el verso 10: “chispa de ternura” (искру нежности), que en la versión cinematográfica se transforma en metáfora con “ternura como estrella fugaz” (tenderness like a shooting star). En ambos casos Onegin se refiere al carácter bondadoso que Tatiana tenía cuando apenas se habían conocido.

Una metáfora que se conserva en ambos textos se encuentra en los versos rusos 17 y 18: “Todo lo que es dulce en el corazón entonces yo arranqué del corazón” (От всего, что сердцу мило,/ Тогда я сердце оторвал). Mientras que en el texto inglés se lee: “Después yo arranqué mi corazón de todo lo que amaba” (Then I tore my heart away from everything it loved). “Todo lo dulce en el corazón” deja de ser metáfora en el texto inglés al interpretarlo como “todo lo que

amaba”; sin embargo, la idea de “arrancar del corazón” se conserva en la carta literaria y cinematográfica.

Para finalizar, una hipérbole se lee en los versos 29 y 30 cuando Onegin describe la falta de amor de Tatiana como su muerte: “delante de usted muero de agonía, palidezco y me extingo” (Пред вами в муках замирать,/Бледнеть и гаснуть... вот блаженство!), lo que se traduce en la carta inglesa como: “desfallecer con el anhelo” (faint with yearning).

La intención del Capítulo III ha sido la de orientar al lector sobre la forma y contenido de los textos literarios y cinematográficos. Después del análisis retórico aquí presentado, puede notarse que la tendencia al adaptar el guion para la película *Onegin* ha sido la de mantener la integridad del texto original ruso.

Si bien en ocasiones algunos versos se han omitido o se han acomodado resumidos dentro de una idea general en el guion, es claro que las palabras de Púshkin no han sufrido modificaciones mayores como para que su significado cambiara. En ocasiones, incluso, se han traducido literales las figuras retóricas para representar los sentimientos de los personajes que escriben las cartas.

La tarea de D.M. Thomas en su traducción se ve reflejada en el respeto que ha otorgado a las oraciones con las que Púshkin da vida a *Eugenio Onegin*. Las dos cartas tienen menor extensión en su versión inglesa para el cine, pero no por ello pierden en su contenido, el cual ha sido guardado con cuidado bajo los ojos del traductor.

Capítulo IV

Retratando los versos

1. Imaginando las cartas de Púshkin: los *lugares vacíos* de Wolfgang Iser como método de construcción de escenas cinematográficas

El teórico alemán Wolfgang Iser (1926-2007) en su texto *La estructura apelativa de los textos*, habla de la relación que existe entre el autor, su texto y el lector. En el caso específico de los textos literarios menciona que éstos no se ajustan a los objetos reales de la vida ni a las experiencias del lector, lo cual provoca que haya cierta incertidumbre mientras el lector intenta normalizar lo que está leyendo, esta incertidumbre se presenta cuando el texto propone una serie de perspectivas que ayudan a concretar la representación del objeto por el lector.

El concepto de estas perspectivas es llamado por Ingarden⁷² “perspectivas esquemáticas” y se refiere a las múltiples perspectivas que permiten concretizar el objeto a partir de la intuición del lector; es decir, cada lectura tendrá diversas configuraciones que darán un significado al texto. Estos significados producen perspectivas en el lector que dan pie a la creación del objeto. Entre las “perspectivas esquemáticas” habrá cortes y el modo que encuentra el lector para unir cada uno de los cortes es lo que Iser denomina *lugares vacíos* (Iser, 137).

Los *lugares vacíos* ayudan al lector a explicarse aquello representado entre las perspectivas. Sirven como un apoyo para que en el proceso de lectura puedan relacionarse las “perspectivas esquemáticas” que van apareciendo y así, aprovechando esos espacios vacíos durante el proceso de lectura, los llena o los suprime. Los *lugares vacíos* ocasionan que el lector sea un elemento

⁷² Roman Witold Ingarden (1893-1970), filósofo, ontólogo y teórico literario polaco.

activo en el proceso de lectura, pues a partir de ellos podrá construir y dar un sentido a los acontecimientos que transcurren en los cursos de acción. Por medio de su imaginación dará posibles soluciones a la falta de información que presente el texto literario.

Cuando se lleva a cabo la transposición de un texto literario a una película, los *lugares vacíos* que tanto el director como los guionistas completan quedan al descubierto en las decisiones y estrategias empleadas para construir la narración. Al respecto, Frédéric Sabouraud, teórico de cine, menciona que:

La cuestión de la adaptación tropieza también con un tema esencial que se plantea en cualquier transposición de las palabras a una realidad concreta, incluso parcialmente falsa: la importancia de los medios que se necesitan y la elección de esos medios para conseguir crear lo que las palabras nos dejan imaginar (55).

Es justo esa imaginación la que sirve de motor a los *lugares vacíos* de Iser y en la que se apoya todo lector para poder llevar a cabo su proceso de lectura.

En la transposición que hace Martha Fiennes a la película de *Eugenio Onegin* son muchos los elementos que utiliza para reconstruir y adaptar las palabras del formato escrito al audiovisual, pero para este estudio solamente vamos a rescatar aquellos con los que da forma a las escenas de “Tatyana’s letter to Onegin” y “Onegin’s letter to Tatyana”.

Para el análisis de los *lugares vacíos* que Fiennes reconstruye en su película haré un cuadro en el que se represente el transcurso de las tomas que conforman cada escena (excepto con la secuencia introductoria a la escritura de la carta de Tatyana, en donde sólo describiré el paso de las escenas), de qué manera éstas se conectan con el texto original y dónde aparece la imaginación de la directora para unir las “perspectivas esquemáticas” que dan pie a los *lugares vacíos* de los que habla Iser.

En la comparación que hice en el Capítulo III del texto original y el guion de pantalla no incluí un análisis de los *lugares vacíos* que utiliza el traductor D.M. Thomas para su adaptación del poema ruso porque no encontré frases que fueran ajenas a la novela original. En todo caso, la aparición de estos *lugares vacíos* podría observarse en el resumen que se hace de algunos versos para condensarlos en una sola frase que sintetiza lo que dicen varias líneas⁷³. Por ello en el capítulo anterior me concentré en el análisis retórico de los discursos.

En este capítulo el estudio se enfoca en la representación audiovisual de los *lugares vacíos* planteados por la directora y de qué manera éstos se proyectan en la película. A diferencia del Capítulo III, ahora no se incluirá un análisis de los tropos literarios porque, como se verá más adelante, la recreación de las cartas literarias en la película parte casi en su totalidad de lo que la directora ha deseado imaginar. Solamente incluyo la estrofa XXX del libro VIII de *Eugenio Onegin* como posible texto de inspiración para la construcción de las dos secuencias epistolares, no obstante, debe tomarse en cuenta que este fragmento no forma parte de ninguna de las dos cartas literarias y, por lo tanto, no se construye a partir del texto que aquí se representa.

1.1 “Tatyana’s letter to Onegin” en dos secuencias

Una secuencia para escribir la carta

La carta que Tatyana dirige a Onegin, se presenta en una secuencia en la que se pueden ver las circunstancias bajo las que Tatyana escribe⁷⁴.

⁷³ Cf. Capítulo III, 1.1 Y 1.2

⁷⁴ El espacio literario y fílmico cobra entidad en función de su interrelación con los personajes; sin personajes el espacio carece de relieve y sin una relación estrecha sólo aparece como mero marco. El espacio caracteriza a los personajes en la medida en que les proporciona raíces y, gracias a la intertextualidad, todo espacio significativo ha adquirido un valor narrativo del que queda contagiado el personaje. (Sánchez, 112)

Esta secuencia va del minuto 30:12 al minuto 37:18 con la lectura de la cera, en donde la nana de las jóvenes Larina, durante la noche, invita a que cada una tire cera caliente desde una vela hasta un balde de agua, para interpretar luego en la forma que ésta tome el destino amoroso de quien arroja la cera; en el caso de las dos hermanas, la nana reconoce un futuro matrimonio con un militar.

Hay un corte. Tatyana, está en una banya⁷⁵ sola, inmersa en el vapor del baño, la escena es acompañada por un sonido de golpeteo que simula los latidos de un corazón, también se escuchan unas gotas de agua y algunas notas del tema “Unquiet heart” que Magnus Fiennes compuso para esta película. La joven se recuesta y es evidente por cómo mira hacia el piso y se sostiene las manos que hay algo que no la deja en paz.



Tatyana angustiada en la banya.

(0:31:28)

En la siguiente escena, una vez que se ha bañado, Tatyana camina por la estancia de su casa, continúa sola y es de noche, las notas de “Unquiet heart” siguen acompañando la escena. Se sienta en un sofá e intenta leer un libro para liberarse de sus pensamientos, pero es imposible, el libro que hojea es el mismo que Onegin le prestó, *La nouvelle Heloise*. Tatyana acaricia la primera página y entiende que no podrá leer.

⁷⁵ Tradicional forma de baño eslavo, muy parecido a un sauna.



Tatyana intenta leer.

(0:32:30)

Ahora la joven acude de nuevo a su nana, quien está bordando en la tranquilidad de su recámara, le confiesa que no puede dormir mientras se asoma por la ventana y golpea su cabeza contra el vidrio de ésta “no puedo dormir” (I can’t sleep), repite⁷⁶. En esta toma es probable que Martha Fiennes cite visualmente, de nuevo, al pintor alemán Caspar Friedrich con su pintura “Mujer en la ventana”.

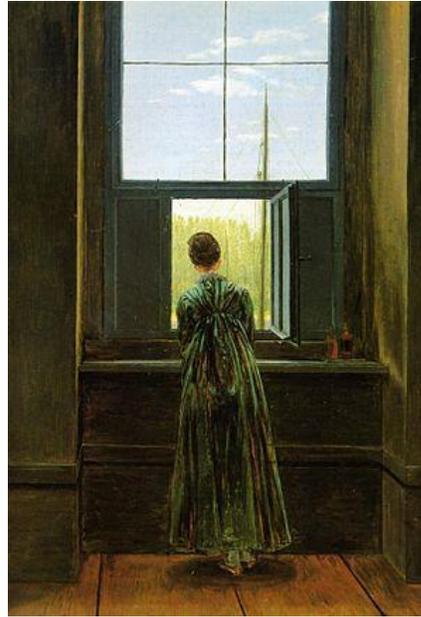


Tatyana visita a su nana y se asoma por la ventana.

(0:32:50)

⁷⁶ Xavier Pérez anota sobre el motivo cinematográfico de “la mujer en la ventana” que: “El sentimiento generado por esa imagen de la dilatación contemplativa es de nostalgia, provocada por una realidad lejana que prevalece fuera de los muros de la casa. Puede tratarse de un recuerdo real, o de un mundo meramente soñado, un proyecto de libertad centrífuga, ajeno a los ritos domésticos que la mujer ha abandonado brevemente para ceder al gesto de la contemplación. Y puede tratarse, asimismo, de la espera dilatada de algo que ha de llegar, que ha de irrumpir en el hogar para transformarlo en futuro.” (Balló, 181)

“Mujer en la ventana”
(Frau am Fenster)
Caspar Friedrich, 1822
Alte Nationalgalerie, Berlín



La nana trata de entender qué es lo que le pasa, pero la joven culpa al calor de la noche y moja sus manos para refrescarse y ocultar su enamoramiento; moja su cabello, suspira y pide a su nana que le cuente sobre su juventud y su matrimonio. Su nana comienza su historia, pero cuando se da cuenta de que Tatyana no la escucha, detiene el relato y le pregunta si está enferma. Tatyana se cubre el rostro y le afirma que no es así. En ese momento se escuchan unas voces que parecen provenir de los pensamientos de la joven. Tatyana sigue inquieta, así que va de nuevo a la estancia y abre el cajón de un escritorio de donde toma unas hojas de papel, tinta, una pluma y un sello. Se prepara para escribir la carta. Cuando trata de recargarse en el piano para comenzar la difícil escritura, tira unas partituras al suelo, entonces trata de recogerlas y termina trazando las primeras letras hincada en el suelo.



Tatyana recogiendo las partituras,
poco antes de comenzar a escribir la
carta a Onegin.

(0:34:28)

La nouvelle Heloïse, vuelve a aparecer. Coloca el libro a un lado de las hojas sobre las que escribirá la carta. La joven escribe, pero constantemente tacha las palabras, no está segura de cómo expresar lo que siente. El contenido de la carta no es revelado en esta escena, aunque por separado sí se desvelan las palabras: “por qué, ojos, ayuda, secreto, amor, fiebre, lo amo” (why, eyes, help, secret, love, fever, love you). Tatyana tacha la última palabra “amor” (love) y cubre su boca.

“Fiebre, lo amo” (Fever, love you), Tatyana sigue redactando. Hay un corte temporal, en un *flashforward*⁷⁷, la carta llega a Onegin y éste se dispone a leerla. Tatyana en el piso con la pluma y el papel mira sus manos sucias de tinta negra e intenta limpiarlas en su camión, manchándolo también, como si toda ella estuviera sucia al confesar su amor. Cambia la toma, Onegin ha leído la carta y, confundido, la tira a la hoguera. De pronto, recapacita, gira, recupera la carta y la tira en su escritorio. Fin de la secuencia.



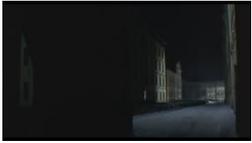
Onegin saca la carta del fuego
para conservarla.

0:37:08

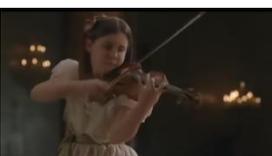
⁷⁷ Es decir, la escena se adelanta en el tiempo de la narrativa.

1.2 “Tatyana’s letter to Onegin”

La escena de “La carta de Tatyana a Onegin” aparece justo antes de la carta que Onegin le dedica, en el minuto 1:18:43, y tiene una duración de dos minutos y cincuentaicuatro segundos. Es en esta escena donde por fin se conoce el contenido de la carta que la joven ha escrito y que aparece en la primera media hora del largometraje.

Lo que se ve	Lo que se oye	Toma
Plano general de una calle cubierta de nieve en la noche.	Cuatro campanadas.	
Primer plano de Onegin acariciando una carta, se descubre que es la misma que Tatyana le escribió. Onegin la abre con cuidado.	Baja el volumen de las campanadas, apenas se perciben. Se escucha el papel de la carta que Onegin desdobra.	
Se abre la toma a plano medio. Onegin está sentado en su escritorio y se dispone a releer la carta.	El sonido del papel que se abre.	
Plano medio de Onegin concentrado en la lectura de la carta.	Se escuchan muy bajo las primeras notas del fragmento de “The Devil’s Trill” de Tartini, que acompañará el	

<p>Conforme se escucha la voz en <i>off</i> de Tatyana, la cámara se mueve hacia la derecha sin perder de vista a Onegin.</p>	<p>resto de la escena. A continuación, la voz en <i>off</i> de Tatyana: <<<i>Dearest Evgeny, I write to you, it's all I can do. And now I know it is in your power to punish my presuming heart...</i></p>	
<p>Primer plano de Onegin leyendo la carta. De nuevo la cámara lo sigue mientras se mueve hacia la derecha. Él cierra los ojos al leer “I am in love with you.”</p>	<p><i>...Yet, if you have one drop of pity, you'll not abandon me to my unhappy faith. I am in love with you and I must tell you this or my heart, my heart which belongs to you, will surely break. I would have never revealed my shame to you...</i></p>	
<p>Fundido en negro.</p>	<p><i>...if just once a week I might see you, exchange a word or two...</i></p>	
<p>Plano medio de Tatyana sentada entre una audiencia. La cámara se mueve hacia la izquierda y se descubre a Onegin sentado detrás de Tatyana, observándola.</p>	<p><i>... and then think day and night of one thing alone till our next meeting. But you are unsociable, they say, that the country bores you. Is it true?...</i></p>	
<p>Plano dorsal de la audiencia viendo a una niña tocando el violín, ella es la que interpreta “The Devil’s Trill” de Tartini. La cámara se mueve hacia la derecha.</p>	<p><i>... Does the country bore you? Sometimes I wonder that you ever visited us. Why?...</i></p>	

<p>Plano medio de la niña que toca el violín.</p>	<p><i>...I've never known you and known this agony and fever...</i></p>	
<p>Plano general de la niña tocando el violín. Ahora la audiencia queda de frente y vemos a la niña de espaldas. Se trata de un concierto privado.</p>	<p><i>...I know all my life is been leading...</i></p>	
<p>Primer plano de Onegin con cara de preocupación.</p>	<p><i>... me to this union with you. I recognized you...</i></p>	
<p>Plano dorsal de Tatyana.</p>	<p><i>...at first sight and knew with certainty...</i></p>	
<p>Plano medio de la niña tocando a Tartini.</p>	<p><i>...said to myself: "it's him!..."</i></p>	

<p>Primer plano de Tatyana viendo a la niña. Detrás, de su lado derecho, Onegin la observa fijamente, mientras que de su lado izquierdo un hombre duerme. Tatyana siente la mirada de Onegin y trata de mirarlo de reojo.</p>	<p><i>...He's come!" Help me! Resolve my doubts! Perhaps all this is nonsense, emptiness, a delusion...</i></p>	
<p>Primer plano de Onegin observando a Tatyana.</p>	<p><i>... and quite another faith awaits me...</i></p>	
<p>Plano dorsal de Tatyana que apenas gira su cabeza hacia donde está Onegin observándola.</p>	<p><i>...Imagine it! I'm here alone, half out of my mind, I dread to read this...</i></p>	
<p>Primer plano de Onegin. Se ve emocionado porque nota que Tatyana lo mira de reojo.</p>	<p><i>...over, my secret longing...</i></p>	
<p>Plano detalle del arete y cuello de Tatyana.</p>	<p><i>...I know that I can trust your own. Though, I feel faint from shame and fear...</i></p>	

		
Plano medio de Onegin sentado detrás de su escritorio con la carta en las manos.	<i>Tatyana</i> >>	
Plano detalle de la carta con la mano de Onegin sobre ella.	Últimas notas de “The Devil’s Trill” de Tartini.	
Plano medio de la niña terminando de tocar la pieza de Tartini.	Cierra la música. Se escuchan los aplausos.	
Plano dorsal de Tatyana. Se levanta de su silla y tira su chal sin darse cuenta.	Aplausos.	

<p>Primer plano de Onegin notando que el chal se le ha caído a Tatyana.</p>	<p>Continúan los aplausos.</p>	
<p>Plano medio de Tatyana a Onegin. Él recoge su chal.</p>	<p>Onegin- "Princess, your chal."</p>	
<p>Plano dorsal de Onegin. Tatyana lo mira con desdén.</p>	<p>Tatyana- "No, thank you."</p>	
<p>Plano medio de Tatyana felicitando a la niña que acaba de dar el concierto.</p>	<p>Aplausos.</p>	
<p>Primer plano de Onegin solo con el chal. Se lo acerca a la nariz para poder olerlo y después mira a Tatyana.</p>	<p>Los aplausos comienzan a apagarse.</p>	

Después de presentar la descripción por tomas de la escena de “Tatyana’s letter to Onegin” es necesario resaltar que nada de lo descrito en esta escena aparece en el texto original de Púshkin: no hay un concierto privado, Onegin no es uno de los invitados en el público, no existe una niña virtuosa que toca el violín y no hay ninguna interacción entre Onegin y Tatyana porque a ella se le haya caído su chal. Sobre la indeterminación que provoca un texto que no corresponde al mundo real del lector, Iser señala que:

Así pues el texto literario no se ajusta completamente ni a los objetos reales del <<mundo vital>> ni a las experiencias del lector. Esta falta de adecuación produce cierta indeterminación. Ciertamente el lector intenta <<normalizarla>> en el acto de lectura. También entonces pueden distinguirse esquemáticamente divisiones en la escala de reacciones muy diferentes. La indeterminación se <<normaliza>> cuando se mantiene el texto tan lejos de los datos reales y verificables, que sólo funciona como su espejo. En este reflejo se extingue su cualidad literaria (Iser, 136).

Llama la atención que la escena comienza con un plano general de una calle vacía en donde solamente se escuchan las campanas de una iglesia que marcan la hora, parece que, al incluir esta breve toma, Martha Fiennes ha querido marcar el inicio de un momento solitario, un instante íntimo del que nadie podrá ser testigo porque ya no hay ni quien camine las calles.

La toma inmediata se va a un primer plano de Onegin acariciando una carta, el espectador sabe que se trata de la carta que Tatyana ha escrito a Onegin en los primeros minutos del largometraje, el contenido, por fin, será revelado. Onegin abre la carta y, mientras comienza a leerla en silencio, no es su voz la que se escucha, sino la de Tatyana, acompañada por las primeras notas de “Il trillo del diavolo” de Giuseppe Tartini.

Aquí Martha Fiennes ha jugado con dos ideas que pertenecen totalmente a su autoría: la primera es el solitario Onegin que ha conservado la vieja carta de Tatyana y la segunda es que

Onegin, enamorado de la nueva princesa Tatyana, ha releído la declaración de amor que la joven le escribió. Sobre la interacción entre el texto y el lector, Iser apunta:

Entre texto y lector se juega incomparablemente más que la exigencia de una decisión en favor o en contra. Ciertamente que es difícil penetrar en ese proceso, y podemos preguntarnos si podrán en absoluto hacerse afirmaciones acerca de esas interacciones, sumamente complejas, que ocurren entre texto y lector, sin deslizarse a la pura especulación. Al mismo tiempo habría que decir que un texto se abre a la vida sólo cuando es leído. De ahí la necesidad de considerar el despliegue del texto mediante la lectura (Iser, 133).

Fiennes ha vuelto a escribir *Eugenio Onegin*, no ha querido que conociéramos el contenido de “La carta de Tatyana a Onegin”, sino hasta que la película estuviera llegando a su final. Considerando que la carta aparece en el capítulo III, el director decidió guardar las palabras de la carta para que su revelación fuera más dramática, no obstante, la espera parece efectiva para el momento en que se conoce la declaración de la joven Tatyana, quizás porque se ha respetado el tiempo en que ésta fue escrita.

En el minuto 30:12 del relato cinematográfico nos hemos enfrentado a una angustiada Tatyana que pasa la noche en vela ensuciando sus manos y su camisa con la tinta que escribe las palabras: “por qué, ojos, ayuda, secreto, amor, fiebre, lo amo” (why, eyes, help, secret, love, fever, love you). El espectador ha tenido tiempo de crear sus propias expectativas, la revelación final de las palabras originales sirve para confirmar o negar lo que cada quien haya querido leer con la primera secuencia de escritura de la carta.

También es interesante que sea la voz en *off* de Tatyana la que suena mientras es él quien está leyendo. Cuando escucho a Tatyana, yo espectador en realidad estoy oyendo a la Tatyana que resuena en los oídos de Onegin con la olvidada carta de amor, es él repasando y pensando en las

antiguas palabras. Tatiana aparece como un “segundo narrador” (Gaudreault, Jost, 58) porque Onegin es quien está escuchándola, cuando es él quien lee la carta⁷⁸.

El cambio del exordio a la narración de la carta se da con un fundido en negro que, como ya se estudió en el capítulo 2, guarda una relación con los momentos trágicos de la película. A continuación, nos encontramos en un concierto de música, en donde un nervioso Onegin está sentado detrás de la elegante Tatyana, él la observa detenidamente⁷⁹ mientras suena Tartini en el fondo, ella le da la espalda todo el tiempo.

Aparece entonces el músico que toca la pieza, se trata de una niña, es aquí cuando vuelve a aparecer esa especie de cupido del que Martha Fiennes se ha valido a lo largo del largometraje para que sus personajes se enamoren.⁸⁰ Esta niña parte de la construcción de los *lugares vacíos* de Martha Fiennes, el personaje jamás se menciona en la novela en verso.

El transcurso del concierto es sencillo: las tomas van de Onegin mirando a Tatyana a ella ignorándolo y prestando atención a la música, sólo dos tomas están dedicadas exclusivamente a la niña y otra a un plano detalle de la carta. Los personajes clave nunca pierden su lugar principal y, entre ellos, Tatyana antes que él, pues el hecho de que Onegin aparezca sentado detrás de ella y que Tatyana nunca lo voltee a ver significa que él es su subordinado.

⁷⁸ [...] Ello no significa que dos personas hablen físicamente en ese enunciado: el locutor no es el sujeto que habla. En la novela puede suceder que sólo la tipografía (guiones, comillas) permita distinguir al narrador principal (primero) del segundo narrador: hablan la misma lengua, la lengua <natural>, como se suele decir. En el cine, en cambio, el locutor primero, el narrador implícito, es el que <habla> cine mediante las imágenes y los sonidos; el narrador explícito sólo relata con palabras (Gaudreault, Jost, 56).

⁷⁹ El plano detalle que Martha Fiennes da a Tatyana está dirigido a su nuca y a su arete. Sobre el motivo cinematográfico de “la nuca”, Núria Aidelman señala: “Filmar la nuca, mirar la nuca, es una interrogación sobre el otro; sobre lo que se da a ver y lo que se esconde, lo que se muestra y lo que se oculta. Por eso la nuca convoca tantos imaginarios y realidades a la vez. Por eso concierne tan profundamente al cine... La nuca que se mira no se toca: se observa a distancia, sin ser visto, es la proyección del deseo.” (Balló, 175)

⁸⁰ En el capítulo II se ha hablado ya de la presencia de niños para entregar las cartas de amor y cuando Onegin abandona su hogar en el campo.

Por otro lado, hay un personaje sentado a la izquierda de Onegin que al principio del concierto está despierto y, conforme suena la música y se repasan las palabras de amor de Tatyana, se duerme. Casi pasa desapercibida su presencia, pero ahí está y el cambio de su estado de despierto a dormido del inicio al final de la carta parece una crítica personal del director sobre la situación de la carta.

La escena termina cuando ella se levanta, tira su chal y él trata de entablar contacto regresándole la prenda que se ha caído. Ella se niega a hablar con él. Onegin sólo puede oler el chal como señal de que ha estado cerca de su amor.

Aunque toda la recreación que se da para la lectura de la carta de Tatyana es ajena al texto original ruso, quizás sea una reinterpretación de la búsqueda constante de Onegin por contactar a la princesa Tatyana, descrita en el capítulo VIII de la novela en verso. Púshkin describe dos ocasiones en las que el joven Eugenio, sin éxito, visita a la princesa y busca que ella lo mire entre todos los invitados (Púshkin, VIII, XXX):

...
К ее крыльцу, стеклянным сеням
Он подъезжает каждый день;
За ней он гонится как тень;
Он счастлив, если ей накинет
Боа пушистый на плечо,
Или коснется горячо
Ее руки, или раздвинет
Пред нею пестрый полк ливрей,
Или платок подымет ей.

...
A su casa de puertas de cristal
él acude cada día;
él es perseguido por ella como una sombra;
si ella tira la vaporosa boa en el hombro,
él es feliz, o al tocar sus calientes
manos o al abrirle paso entre
él abigarrado regimiento de libreas
o al levantar su pañuelo.

Martha Fiennes ha calculado de alguna manera cómo recrear visualmente los espacios vacíos que la carta y el reencuentro entre Tatyana y Onegin permitían para poder develar el contenido de esta carta. Si bien la escena no procede de un capítulo en particular de la novela en verso original, es verdad que no se aleja tanto de lo relatado por el autor ruso.

2.2 “Onegin’s letter to Tatyana”

La escena de “Onegin’s letter to Tatyana” aparece en el minuto 1:21:39 y tiene una duración de dos minutos y siete segundos.

Lo que se ve	Lo que se oye	Toma
Plano detalle con unas manos afilando una pluma.	La navaja afilando la pluma.	
Plano medio de un nervioso Onegin, deja la pluma sobre el papel y acomoda su silla. Abre el tintero y se dispone a escribir.	La silla rozando el piso y unos pequeños golpes de las joyas de Onegin en la mesa.	
Plano detalle de los primeros trazos de la pluma sobre el papel.	El trazo de la pluma, seguidos por las primeras notas del tema original “Onegin’s letter” compuesto por Magnus Fiennes para la película y que acompañará el resto de la escena.	

<p>Fundido encadenado a la escena de un niño patinando en la nieve. Los trazos de la pluma se convierten en la sombra del niño.</p>	<p>Voz en off de Onegin: <<<i>I can foresee de bitter scorn blazing at me from your proud eyes...</i></p>	
<p>Plano dorsal de Onegin escribiendo. La cámara se acerca a él conforme avanzan las líneas.</p>	<p><i>...when you have read my secret sorrow. When we first met through chance I saw tenderness like...</i></p>	
<p>Plano detalle de una pierna que camina con el agua hasta la rodilla. Camina y se abre la toma, es Onegin el que camina en el agua.</p>	<p><i>... a shooting star but I did not dare to put my faith in it.</i></p>	
<p>Plano general de Onegin entrando al agua rodeado de neblina.</p>	<p><i>Then Lensky fell...</i></p>	
<p>Primer plano de Onegin cubriendo su rostro con su brazo y mirando hacia el agua.</p>	<p><i>... which parted us till further then I tore my heart away from everything it loved. Rootless...</i></p>	
<p>Primer plano de la mano de Onegin tocando el agua.</p>	<p><i>... estranged from all.</i></p>	

	<i>I thought that Liberty and peace would serve instead of happiness.</i>	
Plano general de Onegin cubierto ya casi hasta la cintura por el agua.	<i>My God! How wrong I was! Now I've been punished.</i>	
Fundido encadenado al plano detalle de la pluma escribiendo.	<i>No. Day by day to be with you follow you everywhere...</i>	
Primerísimo primer plano de Onegin mirando afligido el papel sobre el que escribe.	<i>... alive to every smile, each movement of your eyes...</i>	
Primer plano de las piernas del niño patinando con una carta en la mano.	<i>... to dwell upon your soul's perfection.</i>	

<p>Plano detalle de la pluma con la que se está escribiendo la carta, seguido de primerísimo primer plano de Onegin mirando el papel sobre el que escribe.</p>	<p><i>Listen to your voice, grow faint with yearning.</i></p>	
<p>Plano medio de Onegin detrás del escritorio preocupado por lo que ha escrito.</p>	<p><i>That is bliss and I've cut off from it.</i></p>	
<p>Plano general del niño que patina. Ahora se vislumbra una barda.</p>	<p><i>My time is short, each day and hour is precious.</i></p>	
<p>Plano frontal de Onegin tirado en la cama con tres velas encendidas y muchos papeles con garabatos a su alrededor.</p>	<p><i>Yet I just drag myself around in boredom, everyday a desert unless...</i></p>	
<p>Plano detalle de la mano del niño que patina y que sostiene la carta.</p>	<p><i>... I wake up I know the day will bring a glimpse of you.</i></p>	

<p>Plano dorsal del niño patinando, una reja se interpone entre la cámara y la imagen del niño. Se abre la toma y se ve que el niño se dirige a un palacio.</p>	<p><i>If you but knew the flames that burn in me which I attempt to beat down with my reason but...</i></p>	
<p>Plano general de Tatyana de pie, en su cuarto, leyendo un papel entre una mesa y una estufa.</p>	<p><i>... let it be, I cannot struggle against my feelings anymore.</i></p>	
<p>Plano detalle de las manos de Tatyana sosteniendo la carta, doblándola y rompiéndola.</p>	<p><i>I am entirely in your will.</i> (termina la música)</p>	

Una vez descrito el desarrollo de la escena, es indispensable indicar las circunstancias bajo las que Púshkin detalla la escritura de dicha carta. Como ya mencioné, la respuesta tardía de Onegin a la primera carta que Tatiana le escribe en el capítulo III de la novela, no aparece hasta el final de *Eugenio Onegin*, en el capítulo VIII. Si consideramos que la directora ubica la escena de esta carta en el minuto 81:39 de los 106 que conforman el largometraje, creo que sería justo decir que Martha Fiennes ha respetado el espacio y tiempo literario con la presentación de esta escena.

Iser menciona que las interrupciones en las novelas funcionan como “técnicas de corte” que crean expectativas en el lector.

Frente a una ausencia temporal de información aumenta la acción sugestiva de detalles que movilizan la imaginación de posibles soluciones. En todo caso surgen siempre en esos cortes determinadas expectativas que, aunque la novela quiera aprovechar, no puede incorporarlas enteramente. De este modo la novela por entregas impone al lector una forma determinada de lectura. Las interrupciones están calculadas de modo distinto a las que se producen en la lectura de un libro por razones externas. En la novela por entregas tienen un objetivo estratégico. El lector se ve forzado mediante las pausas que se le ordenan, a imaginarse mucho más de lo que es normal en el caso de una lectura continuada (Iser, 140).

En este punto es importante señalar que la novela en verso de Púshkin fue precisamente un texto que escribió en diferentes entregas de 1823 a 1831 (la primera edición completa de la obra apareció hasta 1833). Sobre el efecto que tienen las novelas por entregas, Iser continúa su análisis resaltando que:

Cuando un texto dispuesto en entregas produce una impresión distinta de la de un texto en forma de libro, no es, en último término, porque aporte un componente adicional de indeterminación o acentúe mediante las pausas los lugares vacíos existentes hasta la próxima entrega. Su nivel de calidad no es mayor. Simplemente pone a punto una nueva forma de realización en la que el lector está más comprometido por el relleno de los lugares vacíos adicionales (Iser, 140).

Aquí debemos recordar que Martha Fiennes, ante todo, ha leído a Púshkin y que si algo resalta en la transposición que hace del texto al cine, es el respeto que da al orden, tiempo y espacio descritos en la novela. Sobre la “teoría de la fidelidad” en la adaptación de novelas al cine, Robert Stam señala que (55):

La teoría de la fidelidad no siempre se autonombra así. Algunas veces toma una forma velada de respeto por el “espíritu” y no por la “letra” del texto... O puede tomar la forma de teoría de la “equivalencia”, es decir, la idea de que el realizador encuentra “equivalentes” en un nuevo medio para el estilo o las técnicas del novelista.

En esta “fidelidad” entra el uso de los *lugares vacíos* de la directora, pues casi pasa desapercibido para el espectador que ha leído el libro si no se considera que todas las tomas y sonidos que acompañan la escena de la carta en su película son totalmente ajenos a lo que aparece en el texto original. Es decir, la “fidelidad” de Fiennes no recae en el hecho de que ha respetado literalmente las palabras de la carta de Onegin, sino en que ha revisado los fragmentos anteriores a la carta que describían el estado de ánimo del personaje. Esta “fidelidad” tiene que ver con el respeto al “espíritu” del que habla Stam, en donde las descripciones del estado de ánimo de Onegin dan forma a las imágenes que presenta la directora, no las letras que conforman el texto que se escribe.

Púshkin en su novela menciona que, tras el reencuentro con Tatiana, Onegin regresa a su casa y tiene “pensamientos melancólicos que le impiden conciliar el sueño” (Púshkin, VIII, XXI); dos párrafos antes de la aparición de la carta, Púshkin describe a un Onegin pálido que no resiste el sufrimiento amoroso y a quien le aconsejan que acuda al doctor. Quizás a partir de esta “enfermedad” y “obstinación” con la que el mismo poeta ruso describe a su personaje, Martha Fiennes desarrolla los escenarios llenos de neblina como una metáfora de la confusión amorosa, y el agua que cubre casi la mitad del cuerpo de Onegin como la enfermedad que lo corroe.

El elemento del niño mensajero como una especie de cupido es utilizado en varias situaciones anteriores; sin embargo, en esta ocasión respeta los versos originales, ya que al inicio

del párrafo XXX del capítulo VIII, cuando Púshkin nos habla del estado en el que se encontraba Onegin, lo describe como el de “un niño enamorado”:

Сомненья нет: увы! Евгений	No hay duda: ¡ay! Eugenio
В Татьяну как дитя влюблен;	de Tatiana se ha enamorado como un niño;
В тоске любовных помышлений	los pensamientos amorosos con angustia
И день и ночь проводит он.	lo conducen día y noche.

Los pensamientos melancólicos, la enfermedad, la obstinación y la angustia sirven como claves para estructurar cada una de las tomas que ilustran las palabras que Eugenio dedica a su amada Tatiana. En estas descripciones que hace Púshkin de Eugenio, previas a la carta, sería pertinente citar de nuevo a Iser cuando habla del comentario del autor como otra de las posibilidades para orientar las reacciones del lector.

...todos hemos observado al leer novelas que la historia narrada está entreverada de consideraciones del autor sobre los acontecimientos... Evidentemente tiene la historia narrada lugares en los que se necesitan esas aclaraciones. Con relación a la discusión anterior, tenemos lo siguiente: el autor evita así los lugares vacíos, pues con sus observaciones y comentarios quisiera dar unidad a la narración... El autor mismo dice cómo hay que entender su narración. Al lector le queda, en el mejor de los casos, la posibilidad de contradecir esa concepción, si cree disponer de otras impresiones a partir de la historia narrada (Iser,140-141).

Púshkin ayuda a sus lectores a entender las circunstancias bajo las que Eugenio escribe esta carta. Se trata de palabras que no sólo resuenan en el papel en donde se van grabando, sino en el ánimo del personaje mismo. Martha Fiennes no ha pasado por alto los comentarios del poeta y ha querido ilustrar esa enfermedad con un ansioso Onegin que escribe detrás de su escritorio la que

quizás sea su primera declaración de amor; mientras, el enamorado sueña, confundido, que se encuentra dentro del agua.

El empleo de los *lugares vacíos* para reconstruir la redacción de la carta queda evidenciado por el hecho de que Púshkin nunca menciona cómo fue el proceso de escritura; Martha Fiennes se basa en los comentarios previos a la aparición de la carta para crear las imágenes y la música que acompañarán la voz en *off* del personaje principal y, aunque la carta misma habla de la agonía que este enamoramiento ocasiona a Onegin, lo cierto es que la interpretación de un hombre que entra el agua cubierto por la neblina, así como la de un nervioso Onegin que afila la pluma y acomoda la silla de su escritorio, son composiciones de Martha Fiennes a partir de los *lugares vacíos* a los que dio pie la lectura de *Eugenio Onegin*.

Finalmente, en la adaptación de una novela a la gran pantalla lo que queda descubierto a los espectadores es la visión personal del director, lo que él imagina a partir de lo que lee. Si bien en este caso la directora respetó las descripciones previas a la escritura de la carta y las palabras que la construyen, lo cierto es que la recreación audiovisual que hace de ésta pertenece por completo a los *lugares vacíos* que Fiennes completó y añadió durante su lectura.

2. La música de las cartas

Martha Fiennes ha incluido en su interpretación y transposición de las cartas no sólo trabajo visual, sino que ha acompañado sus composiciones de música y sonidos que le ayudaron a imprimir el verdadero sentir de los textos. La importancia de los sonidos en el cine tiene que ver con las sensaciones que éste provoca. Al respecto, Eisenstein escribió:

En el fondo, se trata de hallar una *sincronización interna* entre el *cuadro tangible* y los *sonidos diferentemente percibidos*... En las formas rudimentarias de expresión, ambos elementos (cuadro y sonido) serán registrados en una identidad de *ritmo*, de acuerdo al contenido de la escena (65).

Los sonidos en común con los que vamos a encontrarnos en estas tres escenas (considerando que “Tatyana’s letter to Onegin” es una secuencia dividida en dos partes) son: papel desdoblándose o rompiéndose y la pluma escribiendo sobre el papel. No sorprende que estos sean los sonidos que se perciben cuando los temas principales de los relatos audiovisuales son la escritura y lectura de cartas.

La distinción principal de cada escena será con la música, pues es en ella en donde se imprime la sensación elemental de la atmósfera que se quiere transmitir con cada escrito. Al respecto de la música en el cine, Tarkovski señala que:

...la música no es sólo un apéndice de la imagen visual; debe ser un elemento esencial en la realización del concepto total de la obra. Utilizada correctamente, la música tiene la capacidad de modificar todo el tono emocional de una secuencia filmada, y a tal grado debe ser una parte integral de la imagen, que si uno sacase la música de un episodio particular, la imagen visual no únicamente se debilitaría en su concepción y su impacto, sino que sería cualitativamente diferente (172).

En general, son tres piezas las que vamos a escuchar a lo largo de la secuencia y dos escenas; sin embargo, hay que considerar que en la secuencia de la escritura de “Tatyana’s letter to Onegin”, Martha Fiennes nos presenta una mezcla de dos piezas musicales, por lo que podríamos dar un total de dos piezas y una pieza híbrida.

Como ya se mencionó en el Capítulo II de esta tesis, las dieciocho piezas que integran la música de la película *Onegin* fueron seleccionadas, compuestas e interpretadas por el músico Magnus Fiennes, hermano de la directora.

Para la escena de la escritura de la carta, en donde se encuentra el híbrido musical, escucharemos la pieza original “Unquiet heart” y fragmentos de “The peddler” de Sarah Gorby; en este caso se trata de una pieza compuesta para la película y una seleccionada para completar el cuadro musical. En cuanto a “Tatyana’s letter to Onegin”, la escena estará acompañada por el final de “Il trillo del diavolo” de Giuseppe Tartini, mientras que “Onegin’s letter to Tatyana” tendrá de nuevo una composición original para la película, intitulada “Onegin’s letter”.

Siguiendo lo propuesto por la musicóloga alemana Siglind Bruhn en su tratado sobre écfrasis musical, la representación musical puede funcionar de distintas maneras “como señal, como síntoma emocional, como imagen mimética, como un tropo abstracto que denote un pensamiento, e incluso como un símbolo compuesto que se refiera a todo un concepto” (10).⁸¹

En este caso lo vamos a estudiar desde las dos perspectivas que desarrolla Bruhn, que van enfocadas a la transposición de un texto literario a una pieza musical. Para desarrollar su estudio, Bruhn divide en dos grandes grupos las representaciones musicales de imágenes: *program music* y écfrasis musical.

La diferencia entre ambos conceptos es mínima, no obstante, sencilla de distinguir: *program music* define todo aquello que narra algo (eventos o personajes) real o ficticio a partir de

⁸¹ “In fact, musical representation can function in many different ways: as a signal, an emotional symptom, a mimetic image, an abstract trope denoting a thought, and even as a composite symbol referring to an entire concept.” (Bruhn, 10)

la mente del propio compositor y la écfrasis musical narra un personaje o episodio ficticio creado por alguien más que el compositor.

En el caso de *Onegin* es complicado distinguir si las composiciones que le dedica Magnus Fiennes a la película son *program music* o écfrasis musical, pues, como ya se analizó en los capítulos anteriores, los personajes de Onegin y Tatiana no son precisamente construcciones propias de Púshkin, sino que son una crítica social a los dandis y muchachas enamoradizas con las que convivía el poeta ruso en su época. Sin embargo, creo que aquí hay que considerar que la música no parte directamente del texto ruso, sino que al componerla se toma en cuenta su transposición al cine; de igual manera, se debe examinar la relación fraternal entre el compositor y la directora, es posible que las piezas musicales no hayan partido de una selección totalmente personal de Magnus Fiennes y que Martha Fiennes haya tenido algún tipo de participación en la creación de ésta. El asunto se complica cuando notamos que dos de las piezas que acompañan a las escenas no son composiciones de Magnus Fiennes, es decir, han sido seleccionadas solamente para completar el cuadro audiovisual.

No obstante, estas anotaciones, creo que en el caso de la película nos encontramos con variaciones de *program music* y écfrasis musical. En el caso de *program music* colocaré la pieza “Unquiet heart”, mientras que en écfrasis musical se hallará “Onegin’s letter”.

En cuanto a “Unquiet heart”, la clasifico como *program music* atendiendo al hecho de que parte de una construcción del propio compositor para describir musicalmente la situación de un “corazón inquieto”. Las notas que acompañan la pieza no dibujan un momento o personaje en particular, sino el resumen de un sentimiento que puede encontrarse en distintas páginas de la novela en verso. No así “Onegin’s letter”, pieza que desde el título advierte la narración musical a

la que estará dedicando sus notas; en este caso se trata de una écfrasis musical porque parte de una creación ideada por otro artista que no es el compositor.

El caso de “Il trillo del diavolo” de Tartini se distingue por la historia que hay detrás de la obra del italiano, de la que él mismo afirmó que había compuesto después de soñar con el diablo tocando el violín⁸². En el capítulo II hablaba del uso de esta pieza como metáfora del efecto de las palabras de Tatyana en Onegin, virtuosas y violentas como la manera en que su compositor, Giuseppe Tartini, soñó que el diablo tocaba el violín. No obstante, no hay forma de afirmar que esta obra haya sido seleccionada por este motivo.

Para concluir, señalaré el caso de “The Peddler” de Sarah Gorby, que si hay algo que la provoca en el espectador es confusión: su constante cambio de volumen y combinación intermitentemente con “Unquiet heart”, intenta recrear el caos en el que se encuentra Tatyana momentos antes de redactar su carta. Se trata de una composición festiva que manifiesta un poco de emoción en el revoltoso corazón de nuestra protagonista. Parece que la intención de Magnus Fiennes al mezclar estas dos piezas era la de ilustrar el miedo y la pasión de Tatyana en el instante en que preparaba sus palabras.

⁸² Cf. Britannica, “The Devil’s Trill” Tartini.

Conclusiones

El análisis que presento en esta tesis ha intentado mostrar el desarrollo de transposición de dos cartas literarias al cine y el proceso creativo que ha requerido tanto para las palabras que integran el guion como para las imágenes, los sonidos y la música que lo acompañan.

En el Capítulo I hice una revisión de la historia de la novela epistolar enfocándome en los autores que más inspiraron a Púshkin. En esta sección relacioné la vida personal del poeta ruso con sus intenciones como creador de novelas románticas. Si bien *Eugenio Oneguín* no es en su totalidad una novela escrita en cartas, la relevancia de las únicas dos cartas que aparecen en la novela en verso queda evidenciada después de repasar la tradición desde la que se redactan: Púshkin ha entendido a través de sus lecturas de autores franceses e ingleses que el género epistolar era la manera más personal de llegar a sus lectores, la novela de amor su método más sencillo.

La novela en verso que aquí se estudia, única en su género en las letras rusas tanto por su estructura métrica (“estrofa oneguiana” o “soneto de Púshkin”) como por la historia que relata sobre personajes contemporáneos al momento de su escritura, no debe sólo considerarse como el éxito epistolar de la primera novela en verso rusa, sino como un texto revolucionario que se atrevió a retratar personajes de la aristocracia de su época criticando su forma de pensar y vivir, así como condenándolos a una existencia solitaria por su rechazo a los sentimientos nobles.

Púshkin ha visto en “La carta de Tatiana a Oneguín” y “La carta de Oneguín a Tatiana” la posibilidad de hacer un homenaje a los escritores que guiaron sus lecturas de adolescente, al mismo tiempo que ha aprovechado para criticar el conformismo de su personaje principal y su negación a lo bello y sencillo de la vida bajo el rostro de una joven muchacha de campo. Aquello puro que

Onegin desdeña en el capítulo cuarto de la novela se convierte en su condena al final de la historia; mientras que para ella, la pura y virtuosa Tatiana, resulta un aprendizaje sobre la manera en que funciona la sociedad en la que vive.

Martha Fiennes ha reconocido la importancia de las dos cartas como factores de quiebre en la novela. La secuencia que da voz al proceso de redacción de “La carta de Tatiana a Onegin” y el tiempo de espera para conocer el contenido de ésta en el transcurso de la película parecen una decisión que ha sido tomada concienzudamente: Fiennes quería provocar al público con la espera.

Por otro lado, que la carta de él a ella aparezca justo después de la revelación de las palabras que Tatiana le dedica a Onegin, nos muestra a una directora que ha querido llevar el clímax de su narración visual presentado las confesiones de sus dos personajes principales de manera continua.

La importancia que tiene la adaptación al guion de los versos que componen las cartas ha sido minuciosa, se ha buscado a un poeta que conociera el ruso para que la traducción y adaptación mantuvieran el cuidado que Martha Fiennes ha querido conservar para su película. En este punto sobresale la participación del poeta D.M. Thomas como traductor y adaptador especial para “Tatyana’s letter to Onegin” y “Onegin’s letter to Tatyana”.

El guion, que para toda la película estuvo a cargo de Peter Ettedgui y Michael Ignatieff, no pudo contar con ellos para las palabras de las cartas; la veneración que se ha dado a ellas se manifiesta con el trabajo especial del poeta para dedicarse sólo a estos dos textos epistolares. El cuidado que se quiso dar a las dos cartas de la novela en verso queda evidenciado con esta decisión: se ha respetado el orden de los discursos, los tropos más sobresalientes y las palabras que el traductor consideró fundamentales.

La directora ha querido ser concreta con lo que ha leído en la novela en verso y su manera de plasmarla en imágenes ha sido casi literal, no así con la recreación de las dos cartas. Éstas han significado algo más para el trabajo de dirección, las imágenes, sonidos y música que las acompañan retratan algo más que las palabras contenidas en ellas.

Como ya se revisó en el último capítulo de esta tesis, Martha Fiennes ha imaginado buena parte de las situaciones de lectura y escritura de las cartas; ninguna de las escenas que las componen audiovisualmente forman parte de lo que se lee en la novela.

Para la creación de “Tatyana’s letter to Onegin” los *lugares vacíos* en la lectura de la directora han dado lugar a un escenario totalmente imaginado por Fiennes. La primera secuencia, la de la escritura de la carta, casi no se ha separado del texto original, sin embargo, ha añadido:

- Un baño previo a la escritura.
- La lectura imposible de *La nueva Heloísa*, libro prestado por Onegin.
- Un piano y las partituras que de él se caen.
- Tatyana escribiendo en el piso y manchando con tinta negra sus manos y su ropa.
- Un niño que corre por el campo para entregar la carta.
- La mezcla de la música de “Unquiet heart” y “The peddler” de Sarah Gorby.

En la escena de “Tatyana’s letter to Onegin”, los *lugares vacíos* que ha imaginado la directora son:

- Una sala de fiestas en la casa de la princesa Tatyana que no se menciona en la novela.
- El concierto de una niña virtuosa.
- Onegin sentado detrás de la princesa Tatyana.
- El plano detalle en el arete de la princesa.

- “Il trillo del diavolo” de Tartini para ambientar la tensión del concierto y las palabras en *off* de Tatyana.
- Onegin recogiendo y oliendo el chal de Tatyana.

La respuesta tardía del héroe, “Onegin’s letter to Tatyana”, ha significado algo más, no se trata de un lugar físico, sino de la representación del estado emocional bajo el que Onegin redacta su carta:

- Onegin solo en su escritorio de noche.
- Onegin caminando sobre el agua de un lago.
- La neblina que cubre al personaje sumergido en el agua.
- Un niño mensajero que patina sobre la nieve con la carta en su mano.
- Tatyana leyendo la carta frente a su marido.

Aunque el texto ha procurado guardar los versos de Púshkin casi íntegros, no las imágenes. Martha Fiennes ha construido a partir de su imaginación los espacios en los que estas dos cartas se desenvuelven. La ansiedad de Tatyana durante la escritura de su declaración de amor queda revelada por el estado intranquilo que nos manifiesta la interpretación de Liv Tyler, la mancha en la ropa permite que entendamos el atrevimiento de la joven al exponer sus sentimientos y la música nos lleva a un estado de confusión.

La escena en la que se descubre el contenido de la carta se compone a partir de la indiferencia del personaje que la ha escrito. La joven que al principio de la película estaba enamorada de Onegin, ahora lo desdeña.

Por otra parte, “Onegin’s letter to Tatyana” es una escena muy interesante para el lector y espectador. Fiennes ha recreado el temor a la soledad y el rechazo del personaje principal por

medio del héroe que se ahoga en el agua y se pierde en la neblina. La sensibilidad de Onegin se transpone con el empleo de estos elementos. Aquí Fiennes ha intuido la sutileza de los versos de Púshkin: lo verdaderamente importante es el estado emocional del personaje, no lo que está sucediendo a su alrededor.

Las velas, los papeles, la tinta negra, el piano, el chal, el arete, el violín, la pluma, la navaja, el escritorio, las ventanas, las rejas, las sillas, los espejos y las hogueras dan forma a las imágenes. La noche, el agua, la neblina y el vapor ambientan las cartas. Las palabras, la música y las miradas completan la creación. Las imágenes han contado lo que el texto no decía: los versos han sido transpuestos.

Referencias

Bibliográficas

Albrecht, Michael von. *Historia de la literatura romana*. Volumen I. España: Herder, 1997.

Arbatoff, S.J. *Maestros rusos*. Tomo I. “Alejandro Sergeievich Puschkin”. Barcelona: Planeta, 1973.

Balló, Jordi & Alain Bergala (eds). *Motivos visuales del cine*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.

Bonvecchio, Claudio. *El mito de la universidad. Textos de Mme. de Staël, Humboldt, Hegel, Heine, Cousin, Schopenhauer, Nietzsche, Cantoni, De Dominicis, Labriola, Adler, Wilamowitz-Moellendorff, Weber, Ortega y Gasset, Mann*. Traducción y edición en español a cargo de María Esther Aguirre Lora. México: Siglo XXI y Centro de Estudios sobre la Universidad, UNAM, 2002.

Bruhn, Siglind. *Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting*. NY: Pendragon Press, 2000.

Cicerón. *De la partición oratoria* (introducción, traducción y notas de Bulmaro Reyes Coria). México: UNAM/BIBLIOTHECA GRAECORUM ET ROMANORUM MEXICANA, 2000.

Desbordes-Valmore, Marceline. *Elegías y poemas*. Traducción de Luis Javier Mondragón. México: Secretaría de cultura, 2016.

Eisenstein, Sergio M. *El sentido del cine*. Argentina: Siglo XXI, 1974.

- Gaudreault, André y François Jost. *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 2015.
- Grupo μ. *Figuras, conocimiento, cultura. Ensayos retóricos*. México: UNAM, 2003.
- Hingley, Ronald. *Historia social de la literatura rusa, 1825-1904*. Nueva York: McGraw-Hill, 1967.
- Iser, Wolfgang. “La estructura apelativa de los textos”. *Estética de la recepción*. Rainer Warning (comp.). Madrid: Visor, 1989.
- Jensen, Katherine Ann. *Writing love, letters, women and the novel in France 1605-1776*. Carbondale: South Illinois University Press, 1995.
- Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. México: Ediciones Coyoacán, 2016.
- Kierkegaard, Søren. *Diario de un seductor*. México: Océano exprés, 2017.
- Nabokov, Vladimir. *Aleksander Pushkin. A novel in verse*. Volume I. Introduction and Translation. USA: Princeton University Press, 1990.
- Nabokov, Vladimir. *Aleksander Pushkin. A novel in verse*. Volume II. Commentary and index. USA: Princeton University Press, 1990.
- Pecori, Franco. *Cine, forma y método*. España: Gustavo Gili, 1977.
- Puchkin, A.S. *Eugenio Onegin*. Versión castellana de Alexis Marcoff. Barcelona: Plaza & Janes, 1962.
- Pujals, Esteban. *Historia de la literatura inglesa*. Madrid: Gredos, 1988.

Pushkin, Alexandr. *Eugenio Oneguin. El desafío. La hidalga campesina. Azar en el juego.* Barcelona: Bruguera, 1972.

Pushkin, S. *Eugenio Oneguin.* Edición y traducción de Mijaíl Chílikov. Madrid: Cátedra, 2009.

Pushkin, Aleksandr S. *Narraciones completas.* Barcelona: Alba Editorial, 2015.

Pushkin, Aleksánder. *Borís Godunov.* Madrid: Akal, 2012.

Quintiliano, *Sobre la enseñanza de la oratoria libros I-III* (introducción, traducción y notas de Carlos Gerhard Hortet). México: UNAM/BIBLIOTHECA GRAECORUM ET ROMANORUM MEXICANA, 2006.

Rondolino, Gianni & Dario Tomasi. *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi.* Italia: De Agostinini, 2011.

Rousseau, Jean-Jacques. *La nueva Eloísa.* Traducción de Lydia Vázquez. Madrid: Cátedra, 2013.

Sabouraud, Frédéric. *La adaptación. El cine necesita historias.* Madrid: Paidós, 2010.

Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine.* Barcelona: Paidós, 2000.

Slonim, Marc. *La literatura rusa.* México: Fondo de Cultura Económica, 1962.

Stam, Robert. *Teoría y práctica de la adaptación.* México: UNAM, 2014.

Tarkovski, Andrey. *Esculpir el tiempo.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

Vanoye, Francis y Anne Goliot-Lété. *Principios de análisis cinematográfico.* Madrid: Abada Editores, 2008.

Electrónicas

Anderson, Jeffrey M. “Onegin (1999). Everything’s Fiennes”. Combustible Celluloid.

<http://www.combustiblecelluloid.com/onegin.shtml> 21 de noviembre de 2018

Avery, Gregory. “Onegin”. Nitrate online. 11 feb 2000.

<http://www.nitrateonline.com/2000/ronegin.html> 21 de noviembre de 2018

Bazin, André. *¿Qué es el cine?*

<https://lenguajecinematografico.files.wordpress.com/2013/08/bazin-andre-que-es-el-cine.pdf>

3 de mayo de 2019

Bina007. “Martha Fiennes retrospective & pantheon movie of the month – ONEGIN”. 29 abr

2008. <http://www.bina007.com/2008/04/martha-fiennes-retrospective-pantheon.html> 21 de

noviembre de 2018

British Council. “Martha Fiennes”. <http://film.britishcouncil.org/martha-fiennes> 14 de

septiembre de 2018

Bronwen, Mairi Louw. *Trauma, healing, mourning and narrative voice in the epistolary mode*. Thesis presented in fulfilment of the requirements for the Degree of Master of Arts in the Faculty Arts and Social Sciences at Stellenbosch University. 2015.

file:///C:/Users/Montserrat/Downloads/louw_trauma_2015.pdf 7 de febrero de 2018

Bruhn, Siglind. “Some Thoughts Towards a Theory of Musical Ekphrasis”. Siglind Bruhn’s

Personal Home Page. <http://www-personal.umich.edu/~siglind/ekphr.htm> 10 de mayo de

2018

Caro, Sebastián. “Epicuro. Epístola a Heródoto”. [Pontificia Universidad Católica de Chile. Onomázein 17 \(2008/1\). http://onomazein.letras.uc.cl/Articulos/17/5_Caro.pdf](#) 11 de marzo de 2018

Christie’s. “A conversation between spirituality and technology”. <https://www.christies.com/features/Martha-Fiennes-and-Salma-Hayek-on-Yugen-9431-3.aspx> 14 de septiembre de 2018

Ebert, Roger. “Onegin”. 31 mar 2000. <https://www.rogerebert.com/reviews/onegin-2000> 21 de noviembre de 2018

Encyclopaedia Britannica. “Gavrila Romanovich Derzhavin”. <https://www.britannica.com/biography/Gavrila-Romanovich-Derzhavin> 21 de febrero de 2018

Encyclopaedia Britannica. “Decembrists”. <https://www.britannica.com/topic/Decembrist> 2 de febrero de 2018

Fernández-Santos, Elsa. “Lo romántico es un hombre con el corazón muerto”. El País. 26 sept. 1999. https://elpais.com/diario/1999/09/26/cultura/938296803_850215.html 17 de noviembre de 2018

French, Philip. “Onegin”. The Guardian. 21 nov 1999. https://www.theguardian.com/film/News_Story/Critic_Review/Observer_review/0,,106166,00.html 21 de noviembre de 2018

Gantz, Jeffrey. “Onegin”. Boston Phoenix. 4 mar 2000. <http://www.filmvault.com/filmvault/boston/o/onegin1.html> 21 de noviembre de 2018

Habinek, Lianne. "Onegin". The Tech (MIT). 21 abr 2000.

<http://tech.mit.edu/V120/N21/Onegin.21a.html> 21 de noviembre de 2018

Haflidason, Almar. "Onegin DVD". 24 sep 2014.

http://www.bbc.co.uk/films/2000/10/20/onegin_1999_dvd_review.shtml 21 de noviembre de 2018

Haro online. "Onegin". <http://www.haro-online.com/movies/onegin.html> 21 de noviembre de 2018

Holden, Stephen. "Film Review; A cold Commencement in St. Petersburg. The New York Times. 22 dic. 1999.

<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9D07EFDE1639F931A15751C1A96F958260>

21 de noviembre de 2018

Hudson, William Henry. "A short history of French literature". London: G. Bell and Sons, 1919. <http://library.umac.mo/ebooks/b34389933.pdf> 1 de diciembre de 2017

Internet Biblioteca de Alexey Komarov (Интернет Библиотека Алексея Комарова).

"Евгений Онегин". <https://ilibrary.ru/text/436/index.html> 2 de junio de 2019

Jersey Film Society. "Onegin". 10 dic 2001.

http://www.mnlg.com/jfs/archive_R/01_onegin.html 21 de noviembre de 2018

LaSalle Mick. "Intelligent 'Onegin' Moves Too Slowly / Fiennes plays a 1820s cynic who discovers love". San Francisco Chronicle. 3 mar 2000.

<https://www.sfgate.com/movies/article/Intelligent-Onegin-Moves-Too-Slowly-Fiennes-2771694.php> 21 de noviembre de 2018

Lotman, Yuri. *Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий.*

Фундаментальная электронная библиотека. Русская литература и фольклор. <http://feb-web.ru/feb/pushkin/critics/lot/lot-472-.htm> 2 de noviembre de 2017

Madame de Staël (Anne Louise-Germaine). *Oeuvres completes de Madame la baronne de Staël-Holstein*. Volume I. Paris: Firmin Didot Frères et Cie, 1836.

https://books.google.com.mx/books?id=L5oGAAAAQAAJ&pg=PA199&lpg=PA199&dq=je+me+suis+propos%C3%A9+d%27examiner+quelle+est+l%27influence+de+la+religion,+de+s+moeurs+et+des+lois+sur+la+litt%C3%A9rature+mme.+de+sta%C3%ABl&source=bl&ots=mxSdlKT_lk&sig=iTkiEhaZaqbAlQLkvHJJ6jlfmXQ&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwj--7r-mNPZAhVFC6wKHS_uDEsQ6AEIMTAB#v=onepage&q&f=false 20 de marzo de 2018

Madame de Staël. “Delphine”. The Project Gutenberg. March 24, 2005.

<http://www.gutenberg.org/cache/epub/7812/pg7812-images.html>

Martha Fiennes. <https://www.imdb.com/name/nm0276397/> 1 de diciembre de 2018

Martha Fiennes. <http://www.marthafiennes.com/> 23 de abril de 2019

“Mir ist so wunderbar”- Cuarteto de Fidelio (Beethoven). laopera.net.

<https://laopera.net/beethoven/mir-ist-so-wunderbar-cuarteto-de-fidelio-beethoven> 10 de diciembre de 2018

Movie Steve. “Onegin”. 27 mar 2013. <https://www.moviesteve.com/see-this-onegin-1999-dir-martha-fiennes/> 21 de noviembre de 2018

Morris, Wesley. "Onegin: All in the family". 3 mar 2000.

<https://www.sfgate.com/news/article/Onegin-All-in-the-family-3071565.php> 21 de

noviembre de 2018

Murray, Angus Wolfe. "Onegin". Eye for film. 19 ene 2000.

<https://www.eyeforfilm.co.uk/review/onegin-film-review-by-angus-wolfe-murray> 21 de

noviembre de 2018

Muskewitz, Greg. "Onegin". E-filmcritic.com. 12 sep 2000.

<http://www.efilmcritic.com/review.php?movie=3424> 21 de noviembre de 2018

The National Gallery. "Martha Fiennes. 'Nativity'. Building the image". YouTube. 3 abr.

2018 https://www.youtube.com/watch?v=U0_L-rzL6CM 12 de marzo de 2019

"Onegin: El rechazo (1999)". <https://www.imdb.com/title/tt0119079/> 3 de mayo de 2019

Peña, Francisco. "Onegin, de Martha Fiennes". Film Paradigma. 28 mar 2015.

<http://filmparadigma.blogspot.com/2015/03/onegin-de-martha-fiennes.html> 21 de noviembre

de 2018

Richardson, Samuel. "Clarissa". The Project Gutenberg. January 25, 2013.

http://www.gutenberg.org/files/9296/9296-h/9296-h.htm#link2H_4_0040 11 de marzo de

2018

Rousseau, Jean- Jacques. "La nouvelle Heloïse". Ecole Alsacienne. [https://www.ecole-](https://www.ecole-alsacienne.org/CDI/pdf/1301/130128_ROU.pdf)

[alsacienne.org/CDI/pdf/1301/130128_ROU.pdf](https://www.ecole-alsacienne.org/CDI/pdf/1301/130128_ROU.pdf) 11 de marzo de 2018

Tendercapital. "YUGEN. YouTube. 12 sept. 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=cIUUTGBV5DQ> 11 de enero de 2019

Tobias, Scott. "Onegin". AV Film. 29 mar 2002. <https://film.avclub.com/onegin-1798195222>

21 de noviembre de 2018

Urban cinefile. "Onegin".

<http://www.urbancinefile.com.au/home/view.asp?a=3458&Section=Reviews> 21 de

noviembre de 2018

Volovik. "Onegin". <http://www.volovik.com/kino/films/onegin.htm> 21 de noviembre de

2018

Web Snaker. "Onegin". 8 abr 2015. [http://www.websnackerblog.com/2015/04/onegin-](http://www.websnackerblog.com/2015/04/onegin-1999.html)

[1999.html](http://www.websnackerblog.com/2015/04/onegin-1999.html) 21 de noviembre de 2018

Willis, Laura. *A man's letter...* Innervate. Leader Undergraduate Work in English Studies.

The University of Nottingham.

<https://www.nottingham.ac.uk/english/documents/innervate/11-12/1112willissexsociety.pdf>

11 de diciembre de 2017

Ранок з Інтером. "Экранизации "Евгения Онегина" - Ранок – Інтер". YouTube. 4 abr.

2013. <https://www.youtube.com/watch?v=DvcbeDxr1RM> 11 de diciembre de 2017

Русская виртуальная библиотека. "Сожженное письмо" (1825) А.С. Пушкин.

http://rvb.ru/pushkin/01text/01versus/0423_36/1825/0369.htm 11 de diciembre de 2017

Стих лучшие авторы. А.С. Пушкин. <http://stih.su/> 11 de diciembre de 2017

Imágenes

Alexander Pushkin. *Pushkin's drawings*. "Self portrait" <http://alexanderpushkin.net/more-details/> 10 de diciembre de 2018

"Frau am Fenster", Caspar Friedrich. Google Arts & Culture. <https://artsandculture.google.com/asset/frau-am-fenster/ggGqXUiKkQrSaw?hl=es-419> 10 de diciembre de 2018

"Ralph Fiennes, Liv Tyler and Martha Fiennes". *Onegin* de Jacquelyn Lorin | Romance Author. <https://www.pinterest.com.mx/jacquelynlorin/onegin/?lp=true> 2 de octubre de 2018

"Ralph Fiennes and Sophie Fiennes behind the scenes of *Onegin* 1999 director @marthafiennes". Fotografía. Instagram. Ralphfiennesweb. 12 de noviembre de 2018.

"#Repost @salmahayekoficialfanpage with @get_repost". Fotografía. Instagram. marthafiennes. 21 de julio de 2018.

"The fabulous @salmahayek-muse and inspiration, here embodying as inter-dimensional mushroom curandera". Fotografía. Instagram. marthafiennes. 26 de agosto de 2018.

"Palace Square 9am-running tests for the #Nativity screening. Giant 32m LED screen. #excited. Fotografía. Instagram. marthafiennes. 7 de diciembre de 2018.

"#Nativity #hermitage_museum #stpetersburg". Fotografía. Instagram. marthafiennes. 8 de diciembre de 2018.

Russian Culture. "Sheet 38a Pushkin notebooks with drawings depicting the execution of the Decembrists". <http://cultureru.com/category/visual-arts/pictorial-souvenirs-of-russian-writers/a-pushkin-1799-1837/> 10 de diciembre de 2018

“Wanderer über dem nebelmeer”, Caspar Friedrich. Hamburger Kunsthalle.

<https://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/caspar-david-friedrich/wanderer-ueber-dem-nebelmeer> 10 de diciembre de 2018

Filmográficas

Antonia Maynard. “Onegin 1999. Part 3/11”. YouTube. 1 dic 2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=fqvZ4LuvZEY&t=4747s>

Onegin. Dirigida por Martha Fiennes, con actuaciones de Ralph Fiennes y Liv Tyler. Seven Arts International & Baby Productions, 1999. Videomax DVD.

Otras

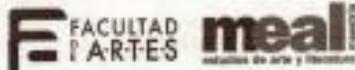
Thomas, D.M. Entrevista telefónica. 23 de marzo de 2018.



FACULTAD DE ARTES

Posgrado

"1919-2019: en memoria del General Emiliano Zapata Salazar"



Cuernavaca, Morelos, a 11 de junio de 2019

Dra. Angélica Tornero Salinas
Coordinadora de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura, UAEM

Estimada Angélica:

Me da mucho gusto comunicarle por este medio que, como tutor principal de la estudiante **Montserrat Guerrero Gutiérrez**, considero que ha terminado su tesis, titulada "La representación epistolar en *Onegin* (Martha Fiennes, 1999)", por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO**, y por tanto puede distribuirse para recabar las opiniones de los lectores acordados por la Comisión Académica.

Me parece que Montserrat ha hecho un excelente trabajo, centrado en el análisis de cómo fueron transpuestos algunos elementos de la novela en verso *Eugenio Onegin* de Aleksandr Púshkin a la película *Onegin* de Martha Fiennes. Además, la estudiante realizó una pertinente contextualización de ambas obras y realizó ella misma las traducciones de los fragmentos estudiados del original ruso. Todo se complementa con una redacción clara y cuidada, y una presentación bajo las normas académicas solicitadas en la Maestría.

Reciba un afectuoso saludo

Dr. Ángel Francisco Miguel Rendón
Profesor-investigador de la Facultad de Artes, UAEM

Cuernavaca, Morelos, 20 de junio de 2019.

DRA. ANGÉLICA TORNERO SALINAS

Coordinadora de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

Presente

Por este medio le informo que evalué la tesis de maestría que presenta **Montserrat Guerrero Gutiérrez** titulada **La representación epistolar en Onegin (Martha Fiennes, 1999)** para obtener el grado de Maestra en Estudios de Arte y Literatura.

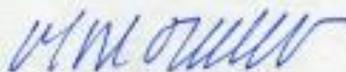
Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi VOTO APROBATORIO para que se proceda a la defensa de la misma. Fundamento mi decisión en lo siguiente:

Esta tesis trata la adaptación cinematográfica de dos cartas que aparecen en la novela en verso *Eugenio Oneguín* del poeta ruso Alexander Pushkin, a la película *Onegin*, filmada en 1999 por la cineasta y artista visual inglesa Martha Fiennes.

Presenta inicialmente en el capítulo 1 el contexto de la obra literaria de Pushkin; Los orígenes de *Eugenio Oneguín*. En el 2 presenta el film *Onegin* (Martha Fiennes, 1999) describe la producción; trata la apropiación de los versos de Pushkin y la trayectoria de Fiennes como artista visual; describe algunas de las características que sobresalen en sus obras visuales. El capítulo 3 está dedicado a analizar la conformación del guion, presenta la poesía epistolar que se utilizó y describe las particularidades de la traducción del ruso al inglés. En el capítulo 4, a partir de la teoría de análisis de "lugares vacíos" de Wolfgang Iser, devela que la creación de imágenes no necesariamente surge del texto original, sino lo que el texto ha provocado en la imaginación de la cineasta. De manera que la transposición de dos cartas literarias de Pushkin al cine y el proceso creativo de Fiennes integran el guion, la selección de las imágenes, los sonidos y la música en el filme.

Esta investigación y la disertación me habilitan para dar mi voto aprobatorio al trabajo de investigación realizado por la maestrante, para que continúe el proceso de titulación, en conformidad de que cumplió con las observaciones señaladas.

Atentamente.



Dra. Lydia Elizalde y Valdés
PITC de la Facultad de Artes

NAB de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

Cuernavaca, Morelos a 25 de julio de 2019.

Dra. Angélica Tornero Salinas
Coordinadora de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura
Facultad de Artes
PRESENTE

Por medio de la presente, le envío las observaciones y el dictamen de la tesis que lleva por título "*La representación epistolar en Oneguín (Martha Fiennes, 1999)*", para obtener el grado de Maestra en Estudios de Arte y Literatura de la alumna **Montserrat Guerrero Gutiérrez** con número de matrícula **10009984**.

Observaciones:

1. El proyecto de investigación analiza a profundidad la adaptación de un texto literario a un guión cinematográfico, así como la relevancia del trabajo de producción de la adaptación de la novela rusa por parte de la artista visual Martha Fiennes.
2. Esta investigación desarrolla de manera completa los antecedentes históricos y los alcances de la obra literaria que permite entender con mayor profundidad la literatura de Alexander Púshkin.
3. Esta tesis cumple con los parámetros de un escrito de maestría, cumple con una argumentación académica con notas de referencia y una amplia bibliografía.

Dictamen:

Considero que dicha tesis está concluida por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma y continúe con el proceso de titulación.

Sin más por el momento, quedo de usted enviándole un cordial saludo.

Atentamente



Mtra. Maria Eugenia Núñez Delgado



Cuernavaca, Morelos, a 10 de agosto de 2019

Dra. Angélica Tornero Salinas
Coordinadora de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura
PRESENTE

Por medio de la presente le informo que después de leer y evaluar la tesis de **Montserrat Guerrero Gutiérrez**, titulada **La representación epistolar en Onegín (Martha Fiennes, 1999)** para obtener el grado de Maestra en Estudios de Arte y Literatura, doy mi **voto aprobatorio**.

Fundamento lo anterior en los siguientes puntos:

El trabajo de Monserrat Guerrero permite un análisis minucioso de la adaptación filmica de la cineasta y artista visual Martha Fiennes de la novela *Eugenio Oneguin* de Alexander Púshkin (1823 - 1831). Se presenta un análisis de la obra del escritor ruso en su contexto de la Rusia zarista y se destacan sus valores formales y estéticos. Con el mismo rigor la tesis lleva a cabo un análisis de la adaptación cinematográfica describiendo las correspondencias y las diferencias con el original, destacando la creatividad de la obra de Martha de Fiennes.

Destaca el análisis en particular de las cartas en ambas obras. El estudio comparativo con otras novelas epistolares de esa época le permiten a la autora hacer un estudio detallado del estilo que se conserva en ambos lenguajes, entre el cine y la literatura. Monserrat Guerrero hace un paralelismo entre adaptación y traducción, entre lo que se escribe y lo que se representa.

La tesis va más allá de un estudio sobre la transposición de un texto literario al cine, como propone la autora. El trabajo abarca además del estudio comparativo entre el lenguaje cinematográfico y la literatura, ya que aborda temas relacionados con el montaje, la música y la traducción, no sólo entre la versión en ruso de la novela original al inglés de la versión cinematográfica, sino la capacidad y el alcance de la traducción entre cine y literatura.

Es un trabajo innovador y riguroso que da prueba de la capacidad de análisis de la autora en un tema poco explorado por la crítica. La tesis presentada por es un estudio interdisciplinario que da muestra de la complejidad que este tipo de relación entre palabra e imagen puede abarcar y obedece cabalmente a uno de los objetivos de la Maestría al profundizar sobre la relación entre la literatura y otras artes, lo que amplía las perspectivas del estudio entre diferentes disciplinas artísticas.

Atentamente

Dr. Fernando Delmar Romero
Profesor-investigador
Maestría en Estudios en Arte y Literatura



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE ARTES

Posgrado

"1919-2019: en memoria del General Emiliano Zapata Salazar"



Cuernavaca, Morelos a 14 de agosto de 2019.

Mtra. Juana Bahena Ortiz
Directora de la Facultad de Artes
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis "**La representación epistolar en Onegin (Martha Fiennes, 1999)**" que presenta la alumna

Montserrat Guerrero Gutiérrez

Para obtener el grado de Maestra en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Bajo mi decisión en lo siguiente:

En este trabajo se ha realizado un estudio sobre la transposición de una parte de la obra de *Eugenio Onegin* de Alexander Pushkin al film realizado por Martha Fiennes, en 1999. Se eligió especialmente examinar la manera en que la directora de cine retomó la comunicación epistolar entre los personajes que aparecen en la obra literaria del autor ruso. El trabajo consistió en indagar la importancia de la comunicación epistolar en el film. Se partió del supuesto de que el film recupera principalmente las cartas, lo que le da fuerza estéticamente hablando. El minucioso estudio consistió en explorar, por una parte, los textos del original ruso y la traducción al inglés. Se comprobó que dicha traducción se hizo con dominio de ambas lenguas, lo que favoreció el excelente resultado logrado en el film. Por otro lado, se examinó la manera en que se



"1919-2019: en memoria del General Emiliano Zapata Salazar"



transpusieron de la literatura al cine las secuencias literarias relacionadas con la escritura y la lectura de las cartas. Para realizar esta parte del estudio se analizaron los espacios vacíos en el texto literario y en el film.

El trabajo está muy bien escrito y cuenta con bibliografía suficiente.

Por las razones expuestas, doy mi voto **aprobatario**.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Dra. Angelica Tomero Salinas