

Adaptando a Diana de Belflor: las aventuras soviéticas de *El perro del hortelano*

Adapting Diana de Belflor: *The Dog in the Manger's* Soviet Adventures¹

VERONIKA RYJIK

Villanova University

veronika.ryjik@villanova.edu

ORCID ID: 0009-0005-9102-0959

Resumen: Antes de la famosa adaptación cinematográfica de *El perro del hortelano* por Pilar Miró, la obra maestra de Lope de Vega había sido llevada con éxito a la pequeña pantalla en la Rusia soviética. La comedia musical de 1977 del director petersburgués Yan Frid *Sobaka na Sene (El perro del hortelano)*, si bien casi desconocida en Occidente, es considerada un clásico del cine soviético. Este artículo explora las razones detrás de la extraordinaria popularidad de este telefilme en relación con el canon de representación lopesco ruso, así como las condiciones socioculturales específicas de la época del *estancamiento*. Se argumenta que, al priorizar el tema de las relaciones de género sobre el conflicto de honor, *Sobaka na sene* logró inscribir nuevos significados culturales en la historia de la Condesa de Belflor y su secretario y, por tanto, acercar la obra de Lope a los espectadores soviéticos de finales de los años setenta.

Palabras clave: Lope de Vega, recepción, adaptación, cine, URSS, roles de género.

Abstract: Before Pilar Miró's famous filmic adaptation of *The Dog in Manger*, Lope de Vega's masterpiece had been successfully brought to the small screen in Soviet Russia. The Leningrad director Yan Frid's 1977 musical comedy *Sobaka na Sene (The Dog on the Hay)*, while almost unknown in the West, is considered a classic of Soviet cinema. This article explores the reasons behind the extraordinary popularity of this television film in relation to the Russian Lopean performance canon, as well as to the specific socio-cultural conditions of the Stagnation era. I argue that, by prioritizing the issue of gender relations over the conflict of honor, *Sobaka na sene* managed to inscribe new cultural meanings to the story of the Countess of Belflor and her secretary and, therefore, to bring Lope's play closer to the Soviet viewers of the late 1970s.

Keywords: Lope de Vega, reception, adaptation, film, USSR, gender roles.

¹ Una versión en inglés de este artículo ha sido publicada en *Hispanic Review* (Ryjik 2021). La presente traducción al español se imprime con permiso de la University of Pennsylvania Press.

En los últimos años, los estudiosos del Siglo de Oro español han explorado las diferentes formas en que el teatro barroco ha sido reimaginado en el siglo XX y principios del siglo XXI para negociar identidades colectivas a nivel local, nacional y mundial, algo que Robert Bayliss describe como la «exportabilidad» de la *comedia* (2015: 66). Esta exportabilidad ha permitido el surgimiento de fenómenos culturales como la exitosa adaptación cinematográfica soviética de 1977 de *El perro del hortelano* de Lope de Vega. Este telefilme se convirtió en un clásico instantáneo y fue la única película de su tiempo que se transmitió en televisión estatal más de una vez al año (Ananiev, 2008: s. pág.). La extraordinaria popularidad de *Sobaka na sene* —que se traduce como *El perro sobre el heno*— puede atribuirse a varios factores (Ryjik, 2015: 225-226). A mediados del siglo XX, *El perro del hortelano* se había convertido en la obra lopesca más representada en Rusia, lo que la hacía familiar para muchos espectadores. Además, la nueva versión, dirigida por el talentoso director petersburgués Yan Frid y producida por el destacado estudio Lenfilm, se realizó en el género de comedia musical, que estaba cada vez más de moda, y contó con un elenco estelar y una banda sonora compuesta por el popular compositor soviético Gennady Gladkov². Sin embargo, algunos cuestionaron la relevancia de *Sobaka na sene* para el público soviético contemporáneo. Por ejemplo, el actor y director de teatro Mijaíl Kozakov explicó en una entrevista de 1978 que, cuando en las décadas de 1940 y 1950 se representaban obras de Lope y Calderón, mostraban «una vida antigua, bella y poco realista. En otras palabras, no trataban nada sustancial. ¿Y ahora? Obviamente, es necesario encontrar una forma de refractar este teatro de alguna manera, independientemente del género. De lo contrario, todo el esfuerzo resultará en última instancia sin sentido» (1978: 103)³. Aunque Kozakov concluyó que *Sobaka na sene* no había logrado este objetivo —«No entendí de qué trata esta película musical» (1978: 103)— la enorme popularidad del telefilme a lo largo del tiempo sugiere lo contrario. Uno podría preguntarse, entonces, cómo Frid logró «refractar» *El perro del hortelano* y por qué esta versión en particular de la obra maestra de Lope se hizo tan popular en la Unión Soviética de finales de los setenta y principios de los ochenta. Para responder a esta pregunta, necesitamos examinar *Sobaka na sene* en relación no solo con la obra original, sino también con el canon escénico lopesco ruso, así como con las condiciones socioculturales específicas de la era soviética tardía que podrían haber afectado la producción y recepción de la película.

² Para una discusión más detallada de *Sobaka na sene* como comedia musical, ver Ryjik (2015 y 2018).

³ Todas las traducciones del ruso son mías.

La mayoría de los especialistas en estudios de adaptación concuerdan en que la adaptación fílmica debe verse como un proceso intrínsecamente dinámico e interpretativo, en el que los contextos culturales, históricos, estéticos y de producción tienen un papel crucial. El enfoque hermenéutico aplicado a la adaptación rechaza la concepción tradicional de una relación unidireccional de causa y efecto entre el texto fuente y la adaptación. En cambio, investigadores como Robert Stam, Linda Hutcheon y Thomas Leitch, entre otros, han centrado sus análisis en la compleja red de relaciones intertextuales e influencias cruzadas que caracterizan el proceso de adaptación. Como afirma Stam, las adaptaciones «are caught up in the ongoing whirl of intertextual reference and transformation, of texts generating other texts in an endless process of recycling, transformation, and transmutation, with no clear point of origin» (2005: 31). Además, cuando la obra adaptada a la pantalla es un clásico, todas sus adaptaciones anteriores «can come to form a larger, cumulative hypotext available to the filmmaker who comes relatively “late” in the series» (2005: 31). El estudio de la adaptación como forma de intertextualidad, donde ‘texto’ puede referirse a una amplia gama de fuentes, incluyendo las no literarias, asume «that change is inevitable but that there will also be multiple possible causes of change in the process of adapting made by the demands of form, the individual adapter, the particular audience, and now the contexts of reception and creation» (Hutcheon, 2013: 142). Este fenómeno es particularmente evidente en el caso de las adaptaciones transculturales, donde el texto fuente se inserta en una red de interrelaciones aún más compleja que incluye tanto fuentes extranjeras como nacionales, y es reinterpretado «through new grids and discourses» para facilitar su recepción en otra cultura (Stam, 2005: 45). *Sobaka na sene* proporciona un excelente caso de estudio para un análisis de las adaptaciones como obras inherentemente «palimpsestuosas» (Hutcheon, 2013: 6), no solo porque la película de Frid fue precedida por 85 años de adaptaciones rusas de la obra maestra de Lope, sino también porque ejemplifica la forma en que los textos clásicos adquieren nuevos significados a través de la comunicación y el intercambio interculturales.

Es importante señalar que, a primera vista, *Sobaka na sene* parece una versión bastante convencional de la comedia de Lope. De hecho, según la clasificación de enfoques para la adaptación teatral de Catherine Larson, la película sigue el modelo de *recreación*, en el cual una puesta en escena moderna se asemeja a la obra original, ya que mantiene «many of its historical and socio-cultural markings» (2016: 278)⁴. Por ejemplo, para el guion de la película,

⁴ Larson distingue el modelo de *recreación* del modelo de *reimaginación*, que usa «the original as an inspiration for other perspectives and creative actions» (2016: 278).

Frid elige la traducción al ruso de 1935, realizada por Mijaíl Lozinsky, uno de los traductores literarios más destacados de la primera mitad del siglo XX⁵. Las versiones poéticas de obras clásicas de Lozinsky fueron celebradas no solo por su valor artístico excepcional, sino también por su estricta fidelidad al original: «Lozinski [...] trabaja según el método Stanislavski. Parece que él se transforma en Lope de Vega, experimenta sus pasiones y sentimientos, los acepta como propios» (Tsimbal, 1969: 123). Como resultado, la versión rusa de la obra de hace 40 años «subraya la naturaleza poética, no coloquial, no cotidiana [de la película]» (Sergueyev, 1978a: 39). El director adopta un enfoque similar para otros aspectos de la producción. La película se rueda en el lujoso Palacio de Livadia, un complejo neorrenacentista construido en Crimea en 1911 como retiro de verano para el zar Nicolás II. Livadia, con sus arcadas entrelazadas con enredaderas, ventanas de estilo bramantesco, un balcón-belvedere, un patio italiano y una torre florentina, no solo proporciona el telón de fondo perfecto para la ambientación napolitana de Lope, sino que además sumerge al espectador en un pasado foráneo y exotizado. La diseñadora de vestuario Tatiana Ostrogorskaya también contribuye a establecer la época histórica y el estilo general de la producción al modelar el vestuario de la película a partir de pinturas renacentistas, tal y como lo había solicitado Frid (Pronkevich, 2017: 213).

En resumen, muchos aspectos de *Sobaka na sene* sugieren que fue concebida como una película de época tradicional, enfocada en recrear el ambiente sociohistórico de la obra⁶. No obstante, el telefilme emplea también varias estrategias que ayudan a acercar la historia de Diana y Teodoro al espectador soviético del siglo XX. Una de esas estrategias es la forma en que la película aborda lo que en Rusia se conoce como *ispánschina* o «el cliché teatral español» (Vladimirova, 1968: 69), que hace referencia a todos los elementos de las representaciones del teatro del Siglo de Oro español que se han convertido en un lugar común. Para apreciar plenamente este concepto, es importante recordar que las comedias españolas, especialmente las de Lope, adquirieron una extraordinaria popularidad en Rusia durante el siglo XX. Gracias a una serie de representaciones de gran éxito de *El perro del hortelano* y *La viuda valenciana* en los años treinta en Moscú y Leningrado, hubo una verdadera

⁵ El texto de todas las canciones añadidas fue escrito por el amigo de Frid, Mijaíl Donskoy, quien también había traducido varias de las obras de Lope.

⁶ A pesar de esta intención general, la precisión histórica extrema no es una preocupación primordial para los creadores de la película. El historiador de la moda Aleksander Vasilyev señala varios errores en *Sobaka na sene* que hoy serían imperdonables, como el vestido sin corsé de Marcela en la segunda escena o los muebles de principios del siglo XX de Livadia (Ananiev, 2008).

erupción de comedias de capa y espada en el escenario ruso en las décadas de 1940 y 1950, y Lope rápidamente se consagró como paradigma del autor taquillero (Siliunas, 1995: 306). Esta moda condujo a la consolidación de un canon de representación lopesco específicamente ruso, que implicaba no solo su propia lista de obras populares, con *El perro del hortelano* a la cabeza, sino también su propio modelo de puesta en escena de estas obras. Dentro de este modelo, una adaptación de una *comedia* española requería una escenografía pintoresca, vestuario suntuoso, abundantes números musicales, y una particular forma de actuar «española», especialmente en lo que respecta a la representación de las llamadas *pasiones españolas*, una variante rusa del viejo estereotipo del *español apasionado*. Este estereotipo, aplicado habitualmente a personajes dramáticos masculinos y femeninos, se convirtió en un elemento clave en el acercamiento de los directores y actores rusos al teatro español del Siglo de Oro. En consecuencia, los críticos rusos de las producciones de *comedia* a menudo elogiaban las actuaciones que consideraban «apasionadas», «ardientes» y «enérgicas», mientras que una aparente falta de fervor fue condenada como «poco española» (Ryjik, 2019: 30). Con el tiempo, sin embargo, tanto hispanistas como críticos de teatro empezaron a cuestionar la tendencia a retratar a todos los personajes de Lope, independientemente de sus peculiaridades individuales, como «unas personas ardientes, temperamentales, nacidas bajo el sol del tórrido sur» (Zalessky, 1940: s. pág.). Ya en 1953, la crítica moscovita Maya Turovskaya se quejaba de la omnipresencia de las reglas de *ispánschina* en el teatro soviético: «¡Oh, estas “leyes españolas” teatrales! A veces, obligan al director y al actor a olvidarse de la psicología, de la verosimilitud, de las circunstancias en cuestión, y a agarrar a cada instante las castañuelas o la espada. De un modo inexorable, convierten a cada española de la época del Renacimiento en una especie de Carmen “apasionada” y a cada español en un lindo apéndice de “la capa y la espada”» (1953: 3). A principios de la década de 1970, la mayoría de los críticos coinciden en que el acercamiento formulario al teatro áureo impuesto por el canon establecido acaba reduciendo todo un conjunto de obras diversas a un uniforme «torbellino impetuoso y divertido» (Lendova, 1972: 81), con «pasiones ardientes, dones y doñas pintorescos, el choque de espadas cruzadas y el tintineo de espuelas, serenatas nocturnas y bailes apasionados al son de las castañuelas» (Galín, 1972: 7). Es comprensible que, al decidir filmar *Sobaka na sene* en 1977, Frid sea plenamente consciente del problema de la *ispánschina* y se vea en la necesidad de hallar una forma de evitar brindar a su público otra refundición formularia de la popular obra de Lope. Su solución es abordar la adaptación a través de la ironía y, en lugar de resistirse al omnipresente «cliché pseudoespañol» (Ivanov, 1971: 42), acogerlo plenamente e incluso celebrarlo. El personaje que encarna el estereotipo del *español apasionado* en la

película es el Marqués Ricardo, interpretado por el querido actor soviético Nikolái Karáchentsov. Aunque Ricardo es un personaje secundario, sus escenas, que incluyen varios números musicales, son algunas de las más divertidas y memorables de la película. Karáchentsov logra este efecto al dotar a su personaje de un celo hiperbólico que transmite a través de gestos y expresiones faciales exageradamente apasionados. Al dirigirse a Diana, Ricardo jadea con la boca temblorosa y los ojos muy abiertos. Gesticula vehementemente con las cejas, dirige constantemente gestos suplicantes hacia la Condesa, y el tono de su voz se eleva excesivamente como para manifestar su gran agitación. De hecho, el lenguaje no verbal de Karáchentsov a menudo eclipsa los versos de Lope, agudizando la conciencia de los espectadores sobre la teatralidad deliberada de su actuación. Al llevar la afectación al límite en su retrato humorístico del fervor descabellado del Marqués, el cómico ruso transforma a su personaje en una auténtica caricatura de las *pasiones españolas* que sus espectadores asocian con las comedias de Lope. Como resultado, la risa del público es provocada tanto por la parodia de elementos familiares y típicamente rusos de la *ispánschina* como por el humor de Lope.

La película muestra la misma exageración en la representación de las *pasiones españolas* al tratar la relación entre los protagonistas de la obra, Diana y Teodoro, aunque su retrato no llega a ser tan farsesco como el del Marqués Ricardo. Margarita Térejova (Diana) y Mijail Boyarsky (Teodoro), por supuesto, brindan bastantes momentos cómicos al establecer también una distancia irónica respecto del supuesto temperamento sureño de sus personajes. Un buen ejemplo es una secuencia adicional de diez segundos que sigue a la escena de los bofetones al final del segundo acto. Aquí, vemos a la Condesa correr por el parque del palacio, gimiendo de angustia y golpeándose el rostro y las manos de una manera melodramática, como si intentara castigarse a sí misma por el daño que le ha infligido a su amado. En esta breve escena, la actuación al estilo de una telenovela de Térejova enfatiza el tono humorístico y artificial de su interpretación, y ubica el arrebato apasionado de Diana dentro del contexto de autorreferencialidad paródica que caracteriza a la película en general. No obstante, la intensificación de las *pasiones españolas* entre los dos personajes de Térejova y Boyarsky va más allá de un guiño irónico a la tradición soviética de *ispánschina* de 40 años. De hecho, la esencia misma de la relación entre Diana y Teodoro puede ser definida como *pasión española*, pues, incluso en los momentos más líricos y dramáticos de la película, la Condesa y su secretario se nos presentan como dos seres consumidos por una atracción sexual arrolladora. A excepción de su primer intercambio, todas las interacciones entre los protagonistas están impregnadas de una fuerte tensión erótica, lo que les da una apariencia de prolongado juego

previo y contribuye a la atmósfera de pasión y deseo que domina el telefilme⁷. Por ejemplo, su segundo diálogo después del soneto «Querer por ver querer envidia fuera» adquiere un tono muy diferente en la película, gracias a los cambios textuales y la actuación de Térejova y Boyarsky:

LOPE:

DIANA: No, Teodoro, que aunque digo
que es el tuyo más discreto,
es porque sigue el conceto
de la materia que sigo
y no para que presuma
tu pluma que si me agrada,
pierdo el estar confiada
de los puntos de mi pluma.
Fuera de que soy mujer
a cualquier error sujeta,
y no sé si muy discreta,
como se me echa de ver.
Desde lo menos aquí
dices que ofendes lo más,
y amando, engañado estás,
porque en amor no es así
que no ofende un desigual
amando, pues solo entendiendo
que se ofende aborreciendo.
TEODORO: Ésa es razón natural,
mas pintaron a Faetonte
y a Ícaro despeñados
uno en caballos dorados,
precipitado en un monte,
y otro, con alas de cera,
derretido en el crisol
del sol.
DIANA: No lo hiciera el sol
si, como es sol, mujer fuera.
Si alguna dama quisieres
alta, sírvela y confía;
que amor no es más que porfía;
no son piedras las mujeres.

FILM:

DIANA: Oh no, aunque el premio va,
sin duda, a tu carta,
es solo porque
es una buena respuesta.

Pero es mala la expresión:
'Callo para no ofender
lo más desde lo menos'.
Te daré una breve lección:
El amor no puede ofender,
quienquiera que sea el que con la
dicha sueña;
se nos ofende con el aborrecimiento.
TEODORO: El amor es camino peligroso.

DIANA: El amor es porfía el fin
Si buscas el favor de una dama noble,
sé diligente y persistente.
No son piedras los corazones femeninos.

⁷ La química en pantalla entre Térejova y Boyarsky era tan intensa y la pasión entre sus personajes tan convincente que la película generó numerosos rumores, aunque infundados, de que «la ardiente relación entre Diana y Teodoro había trascendido la pantalla y continuado en la vida real» (Volodin, 2016: s. pág.).

Yo me llevo este papel;
que despacio me conviene verle.
TEODORO: Mil errores tiene.
DIANA: No hay error ninguno en él
(acto I, vv. 799-834).

Yo me llevo este papel,
me conviene releerlo.
TEODORO: Pero tiene un *sinfin* de disparates.
DIANA: Yo no veo ninguno.

Al eliminar casi la mitad de los versos originales de Lope, el guionista no solo acelera el ritmo del diálogo, sino que además transfigura la conversación entre la Condesa y su secretario en una justa verbal puntuada por la anáfora «amor»⁸. La sensación de presenciar un duelo amoroso se confirma por los movimientos físicos de los actores: Térejova y Boyarsky giran abruptamente para mirar a la cámara mientras pronuncian sus respectivos versos. Además, sus gestos y expresiones faciales apuntan a una fuerte atracción sexual que ambos se esfuerzan por contener. Sus cuerpos en esta escena están colocados más cerca de lo que su clase social permitiría y, en ocasiones, sus rostros casi se tocan. Sus miradas se desplazan constantemente de los ojos del otro a la boca, llenando la pantalla con una posibilidad muy palpable, aunque no realizada, de un beso. A medida que avanza la película, la tensión sexual entre Diana y Teodoro va en aumento, y los espectadores prácticamente olvidan la distancia social que separa a los amantes, así como el conflicto entre el amor y el honor que es el eje central de la trama de *El perro del hortelano*. Más bien, la adaptación cinematográfica parece contar la historia de dos individuos con personalidades fuertes que se embarcan en una relación complicada, volátil y extremadamente apasionada, y que están dispuestos a desafiarse, manipularse e incluso lastimarse mutuamente para obtener la ventaja en esta “batalla de los sexos”.

Por ejemplo, si nos fijamos en el tercer diálogo entre Diana y Teodoro, veremos una dinámica muy parecida al ejemplo anterior. Aquí, la Condesa, tras encerrar a Marcela, interroga a Teodoro acerca de sus sentimientos hacia la criada. En el texto de Lope, Diana domina la conversación, mientras el secretario —nervioso y sonrojado después de haber sido descubierto *in fraganti* con Marcela— se esfuerza por justificarse ante su señora. Termina contradiciendo sus propias palabras de unos momentos antes, culpando a los envidiosos rivales de posibles calumnias e insultando a Marcela por haber insinuado que estaba enamorado de ella. En la película, sin embargo, esta

⁸ La reducción es característica de la mayoría de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias, pero en las adaptaciones soviéticas de los clásicos occidentales, las reducciones también se relacionaban a menudo con cuestiones de censura. Por ejemplo, el guion de *Sobaka na sene* eliminó las referencias mitológicas a la imaginaria erótica, que hubieran sido consideradas inapropiadas para los espectadores soviéticos.

escena adquiere un tono diferente. Aquí, Teodoro exhibe la confianza en sí mismo, incluso la arrogancia, de un hombre que está seguro de haber conquistado a la mujer que tiene delante. Se dirige a la Condesa con un tono paternalista, poco adecuado no solo para las circunstancias inmediatas sino también para su posición social respecto de Diana. Mira directamente a los ojos de su ama con una sonrisa ligeramente condescendiente y, al igual que en su encuentro anterior, se acerca de forma inapropiada a su cuerpo, inclinando el rostro hacia el de la dama de manera provocativa. A petición de Diana, Teodoro ofrece un ejemplo de los requiebros que ha dedicado a Marcela y cuando llega a los versos que hablan de «los corales y perlas / desa boca celestial» (acto I, vv. 1060-1061)⁹, por un momento parece que le va a dar un beso a la Condesa. Diana, en cambio, muestra ciertos signos de nerviosismo en sus gestos, expresiones faciales y tono de voz. A diferencia de Teodoro, muchas veces evita mirarlo directamente e incluso le da la espalda para hacerle las preguntas más delicadas: «¿Cómo, Teodoro, requiebran / los hombres a las mujeres?» (acto I, vv. 1050-1051). Cada vez que su secretario se acerca demasiado, la Condesa se retira rápidamente de él con una sonrisa que es a la vez recatada y coqueta, como si estuviera huyendo de sus avances e invitándolo a persistir al mismo tiempo. Este aparente equilibrio de las relaciones de poder en las actitudes de los actores en la pantalla se ve corroborada por las elecciones textuales. De nuevo, se eliminan muchos de los versos de Lope y algunas reducciones son especialmente destacables. Cuando Diana le pide consejo a Teodoro «para aquella amiga mía, / que ha días que no sosiega / de amores de un hombre humilde» (acto I, vv. 1083-1085), el secretario sugiere que la dama «haga que con un engaño, / sin que la conozca, pueda / gozarle» (acto I, vv. 1125-1127). Los lectores familiarizados con la obra notarán instantáneamente que la versión filmica salta toda una sección que precede a la respuesta de Teodoro en el texto de Lope:

TEODORO: Yo, señora, ¿sé de amor?
No sé, por Dios, cómo pueda
aconsejarte.
DIANA: ¿No quieres,
como dices, a Marcela?
¿No le has dicho esos requiebros?
Tuvieran lengua las puertas,
que ellas dijeran...

⁹ Dado que la traducción de Lozinsky es muy cercana al original, para mayor claridad, utilizo los versos originales de Lope al discutir las partes de la película en las que mi análisis no se centra en cambios lingüísticos.

TEODORO: No hay cosa
que decir las puertas puedan.
DIANA: Ea, que ya te sonrojas,
y lo que niega la lengua,
confiesas con los colores.
TEODORO: Si ella te lo ha dicho, es necia;
una mano le tomé,
y no me quedé con ella,
que luego se la volví;
no sé yo de qué se queja.
DIANA: Sí, pero hay manos que son
como la paz de la Iglesia,
que siempre vuelven besadas.
TEODORO: Es necísima Marcela;
es verdad que me atreví
pero con mucha vergüenza,
a que templase la boca
con nieve y con azucenas.
DIANA ¿Con azucenas y nieve?
Huelgo de saber que templá
ese emplasto el corazón.
Ahora bien, ¿qué me aconsejas? (acto I, vv. 1093-1120).

La decisión del guionista de omitir las insistentes preguntas de Diana sobre Marcela en este segmento se puede explicar por el deseo de evitar la repetición: al inicio del diálogo, la Condesa ya le ha preguntado a su secretario sobre sus sentimientos hacia la criada y los requiebros que utiliza para cortejarla. Sin embargo, la omisión también reduce la vulnerabilidad de Teodoro en la escena, ya que no se le ve intentando desesperadamente justificarse ante su descontenta ama. El efecto se intensifica aún más con la desaparición de la referencia a «los colores» de Teodoro, provocadas por la interrogación de Diana. De hecho, a juzgar por la peculiar dinámica de poder que establecen los actores en esta escena, si alguien debiera estar sonrojado sería la Condesa y no su secretario, quien se muestra un tanto arrogante. Por último, cabe destacar otra supresión significativa en el texto. A la sugerencia de Teodoro de una aventura secreta, la Diana de Lope responde: «Queda el peligro / de presumir que lo entienda. / ¿No será mejor matarle?» (acto I, vv. 1127-1129). En la película se eliminan tanto los versos mencionados como la reacción incómoda de Teodoro ante una solución tan radical, lo que resulta en la desaparición completa de uno de los momentos más vulnerables de Teodoro en esta escena.

No pretendo sugerir que en la versión de Lenfilm de *El perro del hortelano* se produzca una verdadera inversión de las relaciones de poder entre Diana y

Teodoro. La Diana de la película es sin duda una mujer fuerte, orgullosa e imperiosa. El hecho de que Margarita Térejova fuera elegida para este papel es de por sí revelador. A lo largo de su exitosa carrera en el escenario y la pantalla, la actriz moscovita se hizo famosa por interpretar a mujeres fuertes, como Cleopatra en *César y Cleopatra* de George Bernard Shaw, su primer papel importante en el teatro, y Milady de Winter en *Los tres mosqueteros*, otro clásico telefilme soviético de la misma época que *Sobaka na sene*. Además, Térejova era conocida en los círculos artísticos rusos por su personalidad dominante y volátil, lo que en parte le ayudó a conseguir el papel de Diana. Cuando Frid vio su prueba de pantalla, dijo: «¡Esta es Diana! Caprichosa, obstinada, orgullosa: es justo lo que necesitamos» (Volodin, 2016: s. pág.). Quienes participaron en el rodaje de *Sobaka na sene* recuerdan lo difícil que fue trabajar con Térejova. A menudo chocaba con miembros del equipo artístico, desde los camarógrafos hasta la diseñadora de vestuario, a quien una vez le tiró un zapato porque no estaba contenta con uno de sus atuendos. Su relación con el propio Frid fue tan conflictiva debido a su resistencia a seguir las indicaciones del director que terminaron utilizando a uno de los ayudantes como intermediario para evitar la comunicación directa. Como recuerda Boyarsky, «Margarita Borisovna era estricta con todos en el set y siempre tomaba la línea de acción que consideraba adecuada, sin tener en cuenta la opinión del director» (Volodin, 2016: s. pág.). Además, confiesa que se sentía profundamente intimidado por su compañera en pantalla: Térejova era siete años mayor y ya era una estrella consolidada, mientras que él estaba dando sus primeros pasos en la carrera cinematográfica, siendo Teodoro su primer papel importante. Boyarsky admite que Térejova «no tenía una personalidad fácil de tratar. Hice todo lo posible por complacerla, me convertí en su sirviente y esclavo durante el rodaje. La atendí fielmente, le llevé todo lo que pedía, desde café hasta coñac, desde flores hasta su bolso. Y, la verdad, me gustó hacerlo» (Volodin, 2016: s. pág.).

Como había previsto Frid, el carácter dominante y la voluntad indomable de Térejova, junto con su actitud condescendiente hacia su joven compañero (y todos los demás en el set), se reflejó en una Condesa de Belflor «brillantemente retratada» (Kapralov, 1978: 6). La superioridad social de Diana y su aguda conciencia del poder que ejerce sobre los demás personajes nunca son cuestionados en la película. En la escena anterior, a pesar de su aparente nerviosismo, es ella quien marca el ritmo de la conversación, controlando la velocidad y la dirección del paseo de la pareja, y su comportamiento hacia Teodoro es más coqueto que tímido. Sin embargo, la película logra establecer un cierto equilibrio de poder entre los dos personajes principales gracias a un pequeño ajuste en su comportamiento mutuo. Como señala Oleksandr Pronkevich en su análisis de la película, la Diana de Térejova

parece ser más cautelosa que su prototipo español. Pronkevich analiza cuatro imágenes asociadas a la Condesa de Belflor: *mujer enamorada*, *mujer varonil*, *mujer esquiva* y *la cazadora*. Su conclusión es que la Diana soviética, aunque claramente está enamorada, «es más *esquiva* y más *femenina* y menos *bella cazadora*» (2017: 217). Como resultado, mientras ejerce su poder social sobre el secretario, también parece ser un personaje femenino más convencional, que espera pasivamente que Teodoro la seduzca (2017: 217)¹⁰. Teodoro, por su parte, muestra una actitud mucho más segura y desafiante de lo que cabría esperar, incluso en sus momentos más humillantes, como en la escena del segundo acto en la que la Condesa le pide que elija a su futuro esposo¹¹. Esta escena sigue fielmente el texto de Lope, pero lo interesante aquí es la actuación de Térejova y Boyarsky. Mientras un jovial Teodoro irrumpe corriendo en la habitación y se arregla su ropa con una actitud infantil, la Condesa permanece sentada con una postura altiva y una mirada regia y despectiva. Cuando le dice a Teodoro que no elegirá entre el Marqués Ricardo y el Conde Federico sin su consejo y le pregunta «¿Con cuál / te parece que me case?» (acto II, vv. 1666-1667), ella mira fijamente el rostro de su secretario como si estuviera buscando en él algún rastro del impacto emocional de sus palabras crueles. Teodoro se queda paralizado durante unos instantes mientras intenta procesar la nueva información, pero cuando comienza su respuesta —«Pues ¿qué consejo, señora, / puedo yo en las cosas darte / que consisten en tu gusto?» (acto II, vv. 1668-1670)— su ira es palpable tanto en su mirada furiosa como en el tono ascendente de su voz. Al final de su pregunta, la cámara cambia a un primer plano de Diana, cuya expresión facial revela su satisfacción con lo que está observando. Cuando la cámara regresa a Teodoro, lo vemos recomponerse rápidamente y adoptar una actitud igualmente dura y despiadada. Mientras pronuncia las palabras, «Cualquiera que quieras darme / por dueño, será el mejor» (acto II, vv. 1671-1672), lo hace con una media sonrisa burlona, un tono sarcástico y una mirada

¹⁰ Pronkevich también afirma que, dada esta convencionalidad, «el erotismo está casi ausente en la imagen de Diana de Belflor» (2017: 212). Estoy de acuerdo en que el personaje de Térejova adopta una posición más “defensiva” en la “batalla de los sexos”, mientras que Teodoro asume un papel más activo, aunque mi análisis demuestra que ambos personajes son retratados como consumidos por el deseo, lo que determina su comportamiento a lo largo de la película.

¹¹ En esto, *Sobaka na sene* se aleja de la obra de Lope, donde, según han señalado varios estudiosos, los dos protagonistas exhiben comportamientos normalmente atribuidos al otro sexo: mientras que Diana «muestra la iniciativa de un hombre» (Jones, 1964: 141), Teodoro se caracteriza por «su casi total indecisión y dependencia de la voluntad de otros para actuar» (Rothberg, 1977: 94). Véase también Antonio Carreño (1993: 124) y Mercedes Maroto Camino (2003: 19).

intensa que parece analizar el rostro de Diana en busca de los efectos de su supuesta indiferencia. Si bien Teodoro hace una reverencia al pronunciar estos versos, su actitud general y su tono insolente hacen que el gesto parezca más un insulto que una expresión genuina de cortesía. Como ha hecho Teodoro unos momentos antes, Diana reacciona ante la crueldad de su amado. Se acerca al secretario mientras lo regaña —«Mal pagas el estimarte / por consejero, Teodoro» (acto II, vv. 1673-1674)— y durante el resto del diálogo, los vemos muy cerca el uno del otro, escrutándose intensamente en lo que parece ser un desafío de miradas. Ambos exhiben signos de una disposición similar, algo sádica, de dos personas que sienten placer al hacerse daño mutuamente mientras tratan de ocultar su propio dolor. Lo que resulta importante aquí es la negativa de Teodoro a ceder el control a Diana a pesar de encontrarse en una posición de vulnerabilidad, y la aparente conformidad de Diana con la insolencia de su criado.

Gracias a la actuación de Térejova y Boyarsky y a las modificaciones textuales, *Sobaka na sene* presenta la relación entre Diana y Teodoro como un duelo amoroso entre dos personas que pueden considerarse iguales en muchos aspectos. Este equilibrio es algo que no pasa desapercibido para la crítica: como nota un reseñador, «gracias al trabajo de Boyarsky, al final, el matrimonio entre Diana y Teodoro no nos parece desequilibrado ni espiritual ni psicológicamente, sino más bien una alianza de iguales» (Sergueyev, 1978b: 17). Sin embargo, esta interpretación peculiar de la obra maestra de Lope va en contra de la interpretación oficial establecida por los hispanistas soviéticos, quienes sostienen que *El perro del hortelano* trata sobre el conflicto de clases, y que el amor no es más que un pretexto utilizado por el dramaturgo para denunciar los valores reaccionarios de su época. Por ejemplo, en su análisis del teatro lopesco, Yury Vipper considera la crítica social como el objetivo principal de esta comedia: «Lope expone de manera objetiva a la nobleza española, demostrando que su notoria noción de “honor”, que el propio Lope solía idealizar, a menudo justificaba actos despreciables» (1954: 677). *El perro del hortelano*, por tanto, se convierte en una crítica contundente al «egoísmo y la inhumanidad de los círculos aristocráticos, su desprecio por las personas de origen humilde, su hipocresía y mendacidad» (1954: 678). De manera similar, Vladimir Uzin señala que «[s]i el amor tiene la capacidad de crear nuevas relaciones entre las personas, si puede romper las barreras entre ricos y pobres, entonces el espectador de la época [de Lope] podría haber concluido que la desigualdad de clases no era algo inquebrantable, indestructible ni eternamente establecido [...] la mera insinuación de un poder capaz de socavar el sistema jerárquico, aunque fuera solo en el ámbito de las relaciones familiares, implicaría el repudio de todo este sistema» (1955: 4). Incluso los estudiosos que centran su análisis en el tema del amor, como Arnold

Gorbunov, admiten que el tema principal de la comedia es «el problema de la igualdad entre las personas», ya que «el amor de Diana por Teodoro supera todos los obstáculos porque esta emoción es más fuerte y sabia, más bondadosa y noble que los prejuicios aristocráticos» (1975: 233). De hecho, este tipo de lectura fue característico de toda la crítica literaria soviética (Siliunas, 1995: 305).

Al presentar la relación entre la Condesa de Belflor y su secretario a través del prisma de las *pasiones españolas*, reduciendo la distancia física y psicológica entre estos dos personajes, la adaptación de Frid diverge considerablemente de la lectura marxista aceptada de *El perro del hortelano*. Incluso se podría decir que el conflicto de honor, el tema central de la obra maestra de Lope, en la película soviética queda suplantado por la creciente tensión sexual entre dos individuos obstinados, que son retratados como adversarios dignos. A pesar de esta interpretación “errónea”, los críticos de cine elogian la adaptación por su capacidad para hacer que la historia sea relevante para los espectadores soviéticos contemporáneos, algo que no se podría haber logrado centrándose únicamente en el tema del honor aristocrático. Como apunta un crítico, «[los actores] pudieron transportar a sus héroes desde la solemnidad histórica y académica al mundo de las emociones contemporáneas [...]». El resultado son unos personajes interesantes para el espectador actual más que figuras literarias de museo» (Kichin, 1978: s. pág.). Otra reseñadora señala que, a pesar de la ambientación de época de la película, «el espectador se olvida del escenario, cautivado por los versos del gran poeta español, que los actores encienden desde dentro para darles vida» (Kurzhiamaskaya, 1978: 4). De hecho, la modernidad de la película se convierte en un verdadero *leitmotiv* en la prensa, y aunque Teodoro es el personaje que realmente se transforma en *Sobaka na sene*, Térejova recibe la mayor parte de los aplausos por crear «una imagen de mujer para todos los tiempos» (Otiugova y Khidekel, 1978: 4), ya que su Diana «lucha no tanto contra el honor aristocrático como contra el orgullo natural de una mujer hermosa y dominante» (Sergueyev, 1978b: 17; Zorkaya, 1978: s. pág.). Además, su tumultuosa relación con Teodoro resulta creíble no solo porque refleja el choque universalmente conocido de personalidades fuertes, sino también porque aborda un tema social relevante para el tiempo y lugar en que se desarrolla la película. Según Yevgueni Sergueyev, el principal conflicto de la obra «sigue vigente hoy en día. De hecho, en nuestros tiempos, este conflicto es tan prominente que a veces se cree que es producto de nuestra época» (1978a: 39). Añade que «Diana no solo es una mujer dominante, sino también una mujer socialmente poderosa, que se enamora de un hombre subordinado a su autoridad», una situación que no puede considerarse demasiado lejana, ya que «las mujeres de hoy a menudo se encuentran en una posición superior a los hombres, no por nobleza de cuna,

sino gracias a sus logros y a su trabajo» (1978a: 39). Como ejemplo, Sergueyev cita otra exitosa película de 1977, *Idilio de oficina* (dirigida por Eldar Ryazanov), que se convierte en éxito de taquilla en 1978¹². Esta comedia romántica para la pantalla grande cuenta la historia de Ludmila, la despótica y poco atractiva directora de un importante instituto de estadística en Moscú, y su empleado economista Anatoly, un padre soltero tímido y dolorosamente torpe. Ludmila es apodada «nuestra ogresa» por sus subordinados, y al comienzo de la película trata con poca consideración y mucho desprecio a su futuro enamorado, quien la teme terriblemente. Su relación, además, comienza con una mentira, ya que Anatoly sigue el consejo de un amigo y decide coquetear con su jefa para conseguir un ascenso.

Como nota Sergueyev, la simultánea aparición y el éxito extraordinario de *El perro del hortelano* e *Idilio de oficina* no es una mera coincidencia. El cine soviético de finales de los setenta y principios de los ochenta produce bastantes “clásicos” con protagonistas femeninas fuertes, cuyas vidas amorosas chocan con sus logros sociales o profesionales. Por ejemplo, el gran éxito de 1979, *La mujer que canta* (dirigida por Aleksandr Orlov), es un melodrama musical protagonizado por la estrella pop soviética Alla Pugacheva. Esta biografía ficticia de la propia Pugacheva narra la historia de una joven y talentosa cantante, Alla Streltsova, quien se enfrenta a la difícil elección entre la felicidad personal y la ambición profesional. Mientras Alla busca la canción que la catapultará al estrellato, lucha por preservar su matrimonio con un hombre que no cree en su potencial para triunfar en el escenario. La película *Moscú no cree en las lágrimas* de 1980 (dirigida por Vladimir Menshov), un éxito sin precedentes en la taquilla soviética y ganadora del premio Oscar a Mejor Película Internacional, es otro melodrama sobre una mujer de carrera. Katerina es una madre soltera y directora de una importante fábrica en Moscú que quiere encontrar la felicidad en el amor. Cuando por fin conoce a su alma gemela, el trabajador de clase obrera Gosha, la relación fracasa porque este se entera de que su futura esposa tiene un trabajo más prestigioso y mejor remunerado que el suyo y la abandona. Como se puede observar en estos ejemplos, la “batalla de los sexos” parece ser un tema recurrente en la producción cinematográfica soviética de mediados del período de *estancamiento*, las décadas de 1970 y 1980. Esta tendencia puede explicarse por las condiciones socioculturales específicas que ayudan a dar forma a la producción artística soviética de esa época. En concreto, lo que reflejan todas

¹² Al igual que *Sobaka na sene*, *Idilio de oficina* es una obra de teatro transportada a la pantalla. Está basada en la comedia *Compañeros de trabajo*, escrita por Eldar Ryazanov y Emil Braginsky en 1971.

estas películas es una preocupación general por el papel social de la mujer soviética, así como por su posición frente al hombre.

Para entender el debate sobre los roles de género que tuvo lugar en la década de 1970, hay que recordar que, durante la primera mitad del siglo XX, las mujeres en la URSS alcanzaron un estatus social relativamente privilegiado en comparación con muchos países occidentales. La posición oficial del Partido Comunista durante las primeras décadas del régimen soviético fue la de incorporar a la mujer a la sociedad en pie de igualdad con el hombre, ya que se esperaba que ambos participaran activamente en la construcción del estado socialista. Como escribe Lynne Attwood en su estudio sobre la historia de los roles de género en la Unión Soviética, «the Soviet position in the 1920s was that men and women were completely equal, that they were human beings above all else, and that they should relate to each other primarily as comrades, whether they were co-workers or husband and wife» (1990: 52). El gobierno socialista implementó una serie de leyes, como la legalización del aborto, el reconocimiento de las parejas *de facto*, la simplificación del proceso de divorcio y la protección legal y económica de la maternidad. Gracias a estas medidas, las mujeres lograron una mayor independencia económica y social, disminuyendo así la brecha de desigualdad con relación a los hombres (Kukhterin, 2000: 78; Leбина, 2014: 33). Como resultado, tras la Revolución Socialista, las mujeres ingresaron en masa al mercado laboral, una tendencia que se mantuvo debido al declive del trabajo masculino ocasionado por las purgas estalinistas de la década de 1930, las deportaciones a campos de trabajo forzado y la Segunda Guerra Mundial. A pesar del regreso de los soldados sobrevivientes, la proporción de mujeres trabajadoras no disminuyó tanto como en Occidente: en 1950, el 47% de la fuerza laboral soviética era femenina, y en 1959, casi el 30% de los hogares soviéticos estaban encabezados por mujeres (Lapidus, 1978: 169). El régimen estalinista intentó revertir algunas de las reformas progresistas anteriores al prohibir el aborto (1936), instituir la segregación de género en las escuelas (1942) y privilegiar legalmente los matrimonios registrados sobre los no registrados (1942) (Leбина, 2014: 34-35). Sin embargo, después de la muerte de Stalin, se restauraron en gran medida los principios democráticos del orden de género soviético temprano y se promulgaron nuevas leyes que protegían los derechos de las mujeres en las décadas de 1950 y 1960 (Leбина, 2014: 37-40, 72-80). En consecuencia, durante los años del *deshielo* de Jruschov, las mujeres ingresaron en áreas de la economía tradicionalmente reservadas para hombres, y muchas ascendieron en la escala profesional, convirtiéndose a menudo en «proveedoras por defecto» (Kiblitkaya, 2000: 61; Attwood, 1990: 150). Hacia la segunda mitad del siglo XX, las mujeres no solo conformaban la mitad de la fuerza laboral, sino que también ocupaban cargos administrativos y

directivos y, a menudo, supervisaban a los hombres. A pesar de que la participación activa de las mujeres en la economía tuvo un impacto significativo en las relaciones de género privadas (Ashwin, 2000: 12), no se produjo un cambio más serio hacia un nuevo paradigma sociocultural, ya que las actitudes masculinas hacia las mujeres seguían siendo tradicionales en la sociedad rusa (Goscilo y Lanoux, 2006: 7). La mayoría de las personas todavía creían que los hombres deberían tener el control tanto en el ámbito público como en el doméstico (Kiblitkskaya, 2000: 68; Kukhterin, 2000: 85), y la idea de que las tareas domésticas y el cuidado de los niños eran responsabilidades exclusivas de las mujeres rara vez se cuestionaba. Como observó Gail Warshofsky Lapidus en 1978, «to note that Soviet women enter marriage with greater educational and occupational status and with independent incomes is not, however, to demonstrate that these presumed resources have actually had the expected effect on the position of women within the family or to define its scope and nature» (1978: 265). La desigualdad en la división del trabajo en el hogar, en un contexto de participación femenina a tiempo completo en la fuerza laboral, generó el problema de “la doble jornada” para las mujeres soviéticas, convirtiéndose en «a major focus of female dissatisfaction and resentment, an important contributing factor in marital instability, and a potential source of disenchantment with the institution of the family itself» (1978: 281).

En la década de 1970, las preocupaciones sobre las crecientes tasas de divorcio y la disminución de la fecundidad provocaron que las autoridades reconsideraran su postura en torno a la emancipación de la mujer. En lugar de cuestionar la concepción tradicional de los roles de género, los teóricos soviéticos atribuyeron la aparente crisis de la institución de la familia a «the perceived “feminization” of men and “masculinization” of women and the adverse social implications of this phenomenon» (Attwood, 1990: 3). Así pues, se criticaron las teorías previas sobre la igualdad de género, y por primera vez desde la Revolución, se inició una discusión sobre los efectos negativos de la independencia social y económica de las mujeres (1990: 165). Este discurso sobre la amenaza social que representaba la desviación del orden natural, con su aceptación de los ideales tradicionales de masculinidad y feminidad, permeó los escritos académicos y populares de finales de la década de 1970. El nuevo debate sobre los roles de género en la sociedad soviética se convirtió en una campaña mediática y de prensa que promovía el regreso de la mujer a sus roles sociales “apropiados” de esposa y madre, subordinada a los hombres en su vida. Así, por ejemplo, en 1976, Leonid Zhukhovitsky argumenta en *Literaturnaya Gazeta* (*El periódico literario*) que una mujer fuerte es percibida negativamente no solo por su esposo, sino también por ella misma, al considerar que «su propia supremacía es una desviación antinatural

de la norma. ¡Ella quiere ser débil! Por tanto, el modelo ideal de relaciones familiares es un esposo fuerte y una esposa débil» (*apud* Attwood, 1990: 168).

Es en este contexto que debemos analizar películas como *Sobaka na sene*, *Idilio de oficina*, *La mujer que canta* y *Moscú no cree en las lágrimas*. En todas ellas, la protagonista femenina disfruta de un alto estatus social —condesa, directora de empresa, estrella del pop— mientras que el personaje masculino es socialmente inferior, si no directamente subordinado a la mujer. Este desequilibrio se convierte en el problema central de las cuatro películas, cuyas heroínas se ven obligadas a elegir entre el amor y las obligaciones sociales o la ambición profesional. Con la excepción de *La mujer que canta*, en la que la protagonista elige su carrera a costa de la felicidad personal, se restablece el equilibrio de poder. En *Idilio de oficina*, a medida que la relación entre Ludmila y Anatoly pasa de la aversión mutua hacia el convencional matrimonio feliz, la heroína se convierte en una mujer hermosa, sensible y afable, mientras que su amado gana la autoconfianza que tanto necesita y se hace cargo de la relación, logrando así el equilibrio de poder entre ellos. *Moscú no cree en las lágrimas* concluye con el regreso de Gosha al apartamento de Katerina después de que un amigo lo convenga con una botella de vodka de no abandonar la relación. En la última escena lo vemos sentado a la mesa de la cocina, con Katerina y su hija adulta a ambos lados, mientras una atenta y cariñosa Katerina le sirve la cena.

El final de *El perro del hortelano* es bien conocido: cuando Tristán engaña al conde Ludovico haciéndole creer que Teodoro es su hijo perdido, los amantes finalmente pueden casarse, aunque tanto Diana como Teodoro, así como los espectadores, son conscientes de que es un matrimonio desigual. La ironía «deliciosa» de este final (Pring-Mill, 1961: XXVIII) ha sido señalada por muchos estudiosos de la obra. Por ejemplo, según Edward Friedman, «[I]terary precedent, the metaliterary impulse, self-reference, artistic ingenuity, and the liberating influence of comedy converge to provide a happy ending that satisfies the dramatic context yet demands qualification, an ending that may conjointly comfort and discomfort its audience» (2000: 16). Sin embargo, el final de *Sobaka na sene* de Frid no resulta ni incómodo ni irónico. La elevación de Teodoro al nivel de Diana, que se aprecia en las elecciones del guionista y el trabajo de los actores, se refuerza visualmente con el diseño de vestuario al final del telefilme. Durante toda la película, Boyarsky viste un modesto atuendo negro que contrasta con los múltiples y lujosos vestidos de Térejova, subrayando la diferencia socioeconómica entre ellos. Sin embargo, en las últimas escenas, tras la revelación de los supuestos orígenes nobles de Teodoro, ambos actores aparecen ataviados con opulentas ropas blancas, con plumas blancas a juego adornando el pelo de Térejova y el sombrero de Boyarsky. En las tomas finales, el secretario convertido en conde conduce a

su esposa en una procesión ceremonial, con su mano sobre la de ella, y los últimos versos de la obra, que en el original son pronunciados por Teodoro, se redistribuyen de la siguiente manera:

TEODORO: Con esto, senado noble,
DIANA: que a nadie digáis se os ruega
el secreto de Teodoro,
TEODORO: dando, con licencia vuestra,
del Perro del Hortelano
fin la famosa comedia (acto III, vv. 3378-3383).

Si bien el cambio es sutil, es importante destacar que al hacer que sea Diana, y no Teodoro, quien suplique al público que no revele su secreto, la película nos recuerda que la Condesa se vería afectada por el escándalo tanto como su amado y, por lo tanto, es igualmente vulnerable al peligro de exposición. La pareja, así, se convierte no solo en “una alianza entre iguales” en el plano psicológico, sino también en un perfecto ejemplo de cómplices en delitos. Al igual que en otras películas románticas soviéticas de finales de los setenta y principios de los ochenta, el final feliz aquí se hace posible mediante la restauración del equilibrio de poder en la “batalla de los sexos”, donde la superioridad social de la mujer es superada por su aceptación de su papel tradicional como esposa en el ámbito doméstico¹³.

Como he argumentado en otro sitio, el principal atractivo del teatro de Lope de Vega en la Rusia soviética radica en su carácter exótico y extranjero (2019: 124-33). Numerosas adaptaciones de obras como *El perro del hortelano*, *La viuda valenciana* y *El maestro de danzar* ofrecían una visión de la España del Siglo de Oro como un universo remoto e idealizado, donde unos personajes jóvenes, bellos y apasionados hablaban de emociones elevadas en un lenguaje refinado, y donde el amor y la felicidad triunfaban sobre todos los obstáculos. No es casual que el auge de las *comedias* españolas en las décadas de 1930 y 1940, que dio origen a un canon lopesco ruso, coincidiera con el reinado del terror estalinista. Las comedias españolas de capa y espada, todas representadas de manera similar para resaltar su cualidad de cuentos de hadas, proporcionaban a los espectadores rusos de aquellos tiempos oscuros un refugio donde poder olvidar sus luchas cotidianas. Vidas Siliunas, el hispanista de habla rusa más destacado de nuestro tiempo, explica este fenómeno: «[L]os creadores del canon soviético adivinaron cuál era la mayor necesidad del

¹³ Para un análisis perspicaz de las películas soviéticas populares de los años setenta y ochenta en relación con la construcción de identidades sociales, *vid.* Kaspe (2018: 295-333).

público soviético, la demanda menos satisfecha. La mayor demanda de los soviéticos, en el teatro y la vida, era la demanda del ambiente festivo. Y los clásicos españoles colmaron el enorme déficit de festividad de que adolecía la realidad soviética, desempeñando con ello un papel auténticamente histórico» (1995: 307). Este análisis puede aplicarse sin duda a las adaptaciones posteriores de las comedias de Lope, incluida la versión de Lenfilm de 1977 de *El perro del hortelano*, que, según algunos reseñistas, «se asemeja a un cuento de hadas navideño» (Yuferova, 1978: s. pág.). La crítica teatral Natalia Kaminskaya sostiene que las películas musicales de la era del *estancamiento*, como *Sobaka na sene*, funcionaban como «una válvula emocional» que alejaba al espectador del «fondo gris y monótono de la vida» (2006: s. pág.). Sin embargo, aunque es fácil ver la película de Frid como una oportunidad para una «inmigración interna [...] una escapada a un país diferente en un siglo diferente» (Ananiev, 2008: s. pág.), como hemos visto, esta versión de la célebre comedia de Lope no era tan ajena para el público de la televisión soviética como podría haber parecido debido a su ambientación exótica. Más bien, y a diferencia de la opinión de Kozakov, argumento que los creadores de *Sobaka na sene* refractaron el conflicto de la obra a través del prisma del debate contemporáneo sobre los roles de género en la URSS. En otras palabras, mediante un proceso de relevos intertextuales indirectos, la adaptación filmica soviética de *El perro del hortelano* logró inscribir nuevos significados culturales en la historia de la Condesa de Belflor y su secretario.

En las últimas décadas, los académicos han intentado promover el estudio de la adaptación como algo más que un complemento del texto escrito original y elevar el papel del adaptador de un mero copista a un artista creativo por derecho propio. Como señala Hutcheon, «by their very existence, adaptations remind us there is no such thing as an autonomous text or an original genius that can transcend history, either public or private. They also affirm, however, that this fact is not to be lamented» (2013: 111). Una adaptación es un proceso doble de interpretación y creación, en el que el adaptador asigna nuevos significados al texto original a través de una serie de elecciones que son influenciadas por contextos ideológicos, sociales, históricos, culturales, personales y estéticos (2013: 108). Esto es especialmente cierto en el caso de la adaptación que Yan Frid hizo de *El perro del hortelano*. Como espero haber demostrado, *Sobaka na sene* es el producto de un proceso complejo y dinámico que abarca una amplia gama de influencias textuales y contextuales. Estas incluyen la obra original de Lope interpretada a través de su traducción al ruso; su hipertexto ruso acumulativo del siglo XX, compuesto por numerosas adaptaciones y moldeado por el canon de representación lopesco ruso; los propios principios estéticos y experiencias personales de los creadores, y una serie de fuerzas sociales y culturales contemporáneas a la producción de la

película. Al involucrar una red tan grande de contextos diversos, la película inevitablemente se distancia de la lectura oficial de *El perro del hortelano* por los hispanistas soviéticos, así como del propio texto fuente. Sin embargo, como nos recuerdan Christa Albrecht-Crane y Dennis Cutchins, «adaptations, rather than being handicapped by their movements away from the earlier text, are often enabled by those differences» (2010: 16). Al priorizar el tema de las relaciones de género sobre el conflicto de honor, el director petersburgués y su equipo artístico no solo acercaron la obra de Lope a los espectadores soviéticos de finales de la década de 1970, sino que además produjeron un artefacto cultural híbrido que amalgamó orgánicamente una tradición extranjera de tres siglos con las condiciones socioculturales locales contemporáneas. Esta, creo, es la principal razón del extraordinario éxito inmediato de la película, así como la faceta más interesante del proyecto de Frid.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALBRECHT-CRANE, Christa y Dennis CUTCHINS (2010), «Introduction: New Beginnings for Adaptation Studies», en C. Albrecht-Crane y D. Cutchins (eds.), *Adaptation Studies: New Approaches*, Teaneck, Fairleigh Dickinson University, págs. 11-22.
- ANANIEV, Mikhail (dir.) (2008), *Ne sovsetskaya istoriya (Sobaka na sene)* [Una historia no soviética (*El perro del hortelano*)]. [En línea: [youtube.com/watch?v=4EBqedCYxx8](https://www.youtube.com/watch?v=4EBqedCYxx8). Fecha de consulta: 06/04/2023].
- ASHWIN, Sarah (2000), «Introduction: Gender, State, and Society in Soviet and Post-Soviet Russia», en S. Ashwin (ed.), *Gender, State and Society in Soviet and Post-Soviet Russia*. Londres / Nueva York, Routledge, págs. 1-29.
- ATTWOOD, Lynne (1990), *The New Soviet Man and Woman: Sex-Role Socialization in the USSR*, Bloomington, Indiana University.
- BAYLISS, Robert (2015), «Thinking Globally, Acting Locally, and Performing Nationalism: Local, National, and Global Remakes of the *Comedia*», en H. Erdman y S. Paun de García (eds.), *Remaking the Comedia. Spanish Classical Theater in Adaptation*, Woodbridge, Tamesis, págs. 65-74.
- CARREÑO, Antonio (1993), «Lo que se calla Diana: *El perro del hortelano* de Lope de Vega», en Y. Campbell (ed.), *El escritor y la escena: Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, págs. 115-128.

- FRIEDMAN, Edward H. (2000), «Sign Language: The Semiotics of Love in Lope's *El perro del hortelano*», *Hispanic Review*, 68/1, págs. 1-20.
- GALIN, A. (1972), «Krasnym devitsam urok» [Una lección para las bellas muchachas], *Moskovski komsomolets*, 11 de junio, pág. 7.
- GORBUNOV, Arnold (1975), *Skvoz dal vekov: iz sokrovishchnitsy zarubezhnoi poezii* [A través de los siglos: Los tesoros de la poesía extranjera], Moscú, Kniga.
- GOSCILO, Helena y Andrea LANOUX (2006), «Introduction: Lost in the Myths», en H. Goscilo y A. Lanoux (eds.), *Gender and National Identity in Twentieth-Century Russian Culture*, DeKalb, Northern Illinois University, págs. 3-29.
- HUTCHEON, Linda con Siobhan O'FLYNN (2013²), *A Theory of Adaptation*, Londres / Nueva York, Routledge.
- IVANOV, V. (1971), «Durochka» [*La dama boba*], *Teatr*, 6, págs. 42-44.
- JONES, Roy O. (1964), «El perro del hortelano y la visión de Lope de Vega», *Filología*, 10, págs. 135-142.
- KAMINSKAYA, Natalia (2006), «Venets tvorenia, divnaya Diana» [Corona de creación, divina Diana], *Kultura*, 13 de abril, s. pág. [En línea: www.smotr.ru/2005/2005vahsobaka.htm. Fecha de consulta: 06/04/2023].
- KAPRALOV, G. (1978), «Kreslo v pervom riadu» [Un asiento en la primera fila], *Pravda*, 4 de mayo, pág. 6.
- KASPE, Irina (2018), *V soyuze s utopiyei: smyslovyie rubezhi pozdnesovetskoy kultury* [En unión con la utopía: fronteras semánticas de la cultura de finales de la era soviética], Moscú, Novoye Literaturnoye Obozreniye.
- KIBLITSKAYA, Marina (2000), «Russia's Female Breadwinners: The Changing Subjective Experience», en S. Ashwin (ed.), *Gender, State and Society in Soviet and Post-Soviet Russia*, Londres / Nueva York, Routledge, págs. 55-70.
- KICHIN, V. (1978), «Sobaka na sene, Nos i druguiye: zametki o novogodnikh teleperedachakh» [*El perro del hortelano, La nariz y otros: apuntes sobre los programas de televisión de Año Nuevo*], *Trud*, 8 de enero, s. pág.
- KOZAKOV, Mikhail (1978), «V nachale bylo slovo» [En el principio era el Verbo], *Literaturnoye obozreniye*, 10, págs. 99-104.
- KUKHTERIN, Sergei (2000), «Father and Patriarchs in Communist and Post-Communist Russia», en S. Ashwin (ed.), *Gender, State and Society in Soviet and Post-Soviet Russia*, Londres / Nueva York, Routledge, págs. 71-89.
- KURZHIYAMSKAYA, Anzhelika (1978), «Neznakomiye znakomtsy: akterskiye raboty na telekrane» [Los conocidos desconocidos. El trabajo de los actores en la pequeña pantalla], *Sovetskaya kultura*, 20 de enero, pág. 4.
- LAPIDUS, Gail Warshofsky (1978), *Women in Soviet Society: Equality, Development and Social Change*, Berkeley, University of California.

- LARSON, Catherine (2016), «Adapting the Spanish Classics for 21st-Century Performance in English: Models for Analysis», en G. E. Campbell y A. R. Williamsen (eds.), *Prismatic Reflections on Spanish Golden Age Theater: Essays in Honor of Matthew D. Stroud*, Nueva York, Peter Lang, págs. 275-285.
- LEBINA, Natalia (2014), *Muzhchina i zhenshchina: telo, moda, kultura. SSSR—ottepel* [El hombre y la mujer: cuerpo, moda, cultura. La URSS, el deshielo], Moscú, Novoye Literaturnoye Obozreniye.
- LEITCH, Thomas (2005), «Everything You Always Wanted to Know about Adaptation: Especially If You're Looking Forwards Rather than Back», *Literature Film Quarterly*, 33/3, págs. 233-245.
- LENDOVA, V. (1972), «Nerastorzhimye svyazi» [Unos vínculos indisolubles], *Teatr*, 4, págs. 79-83.
- MAROTO CAMINO, Mercedes (2003), «“Esta sangre quiero”: Secrets and Discovery in Lope's *El perro del hortelano*», *Hispanic Review*, 71/1, págs. 15-30.
- OTIUGOVA, T. y R. KHIIDEKEL (1978), «Vstrecha s Truffaldino» [El encuentro con Truffaldino], *Smena*, 28 de febrero, pág. 4.
- PRING-MILL, Robert D. F. (1961), «Introduction», en R. D. F. Pring-Mill (ed.), *Five Plays, by Lope de Vega*, trad. de Jill Booty, Nueva York, Hill & Wang, págs. vii-xli.
- PRONKEVICH, Oleksandr (2017), «El protagonismo de la mujer en dos lecturas cinematográficas de la comedia lopesca *El perro del hortelano*», en U. Aszyk et al. (eds.), *El texto dramático y las artes visuales: el teatro español del Siglo de Oro y sus herederos en los siglos XX y XXI*, Madrid, IDEA, págs. 209-220.
- ROTHBERG, Irving P. (1977), «The Nature of the Solution in *El perro del hortelano*», *Bulletin of the Comediantes*, 29/2, págs. 86-96.
- RYJIK, Veronika (2015), «Lope de Vega and Lenfilm: *The Dog in the Manger's* Cross-Cultural Journey», en H. Erdman y S. Paun de García (eds.), *Remaking the Comedia: Spanish Classical Theater in Adaptation*, Woodbridge, Tamesis, págs. 219-228.
- (2018), «Lope de Vega aligerado: el uso de la música en la teleadaptación soviética de *El perro del hortelano*», *Anuario Lope de Vega*, 24, págs. 94-118.
- (2019), «*La bella España*»: *el teatro de Lope de Vega en la Rusia soviética y post-soviética*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- (2021), «Adapting Diana of Bellor: *The Dog in the Manger's* Soviet Adventures», *Hispanic Review*, 89/4, págs. 465-489.
- SERGUEYEV, Yevgueni (1978a), «Garmoniya nesovmestimostei» [La armonía de las incompatibilidades], *Televideniye i radioveshaniye*, 4, págs. 39-40.

- (1978b), «Iz filma pesni ne vykinesh: Zametki o novogodnikh telepremierakh» [No se puede quitar una canción de un film: Apuntes sobre los estrenos navideños], *Literaturnaya Rossiya*, 20 de enero, pág. 17.
- SILIUNAS, Vidas (1995), «El teatro del Siglo de Oro español: interpretación escénica y crítica en Rusia», en la Embajada de España en Moscú (ed.), *Actas de la I Conferencia de Hispanistas de Rusia, Moscú, Universidad Lingüística Estatal, 9-11 febrero 1994*, Moscú, Ministerio de Asuntos Exteriores, págs. 9-11.
- STAM, Robert (2005), «Introduction: The Theory and Practice of Adaptation», en R. Stam y A. Raengo (eds.), *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Malden / Oxford / Carlton, Blackwell, págs. 1-52.
- TSIMBAL, Serguei (1969), *Razniye teatralniye vremena* [Las diferentes épocas del teatro], Leningrado, Iskusstvo.
- TUROVSKAYA, Maya (1953), «Krasivaya Ispaniya» [La bella España], *Sovetskaya kultura*, 3 de septiembre, pág. 3.
- UZIN, Vladimir (1955), «Veliki ispanski dramaturg» [El gran dramaturgo español], *Sovetskaya kultura*, 15 de octubre, pág. 4.
- VEGA CARPIO, Lope de (2001), *El perro del hortelano*, ed. de Antonio Carreño, 14ª ed., Madrid, Espasa-Calpe.
- VIPPER, Yury (1954), «Tvorchestvo Lope de Vega i ispanskaya dramaturgiya XVII veka» [La obra de Lope de Vega y la dramaturgia española del siglo XVII], en Y. Vipper y R. Samarin, *Kurs lektsii po istorii zarubezhnykh literatur XVII veka* [Ciclo de conferencias sobre la historia de la literatura extranjera del siglo XVII], ed. de S. Ignatov, Moscú, Universidad Estatal de Moscú, págs. 661-703.
- VLADIMIROVA, Z. (1968), «Leguenda i teatr segodnia» [La leyenda y el teatro hoy], *Teatr*, 2, págs. 66-72.
- VOLODIN, Maksim (dir.) (2016), *Tainy kino (Sobaka na sene)* [Lo misterioso del cine (*El perro del hortelano*)]. [En línea: [youtube.com/watch?v=BbpD21GgzWU](https://www.youtube.com/watch?v=BbpD21GgzWU). Fecha de consulta: 06/04/2023].
- YUFEROVA, G. (1978), «Novogodniaya skazka» [Un cuento navideño], *Vecherniyaya Ufa*, 20 de enero, s. pág.
- ZALESKY, Victor (1940), «Laurensia», *Moskovski bolshevik*, 23 de mayo, s. pág.
- ZORKAYA, N. (1978), «Dvoye sredi karnavala» [Dos en el medio del carnaval], *Literaturnaya gazeta*, 4 de enero, s. pág.

Fecha de recepción: 11/04/23.

Fecha de aceptación: 02/07/23.