

La traducción y recepción en España de *Nosotros*, de Evgueni Ivánovich Zamiatin

Valeria Kiselova Savrasova | David Marín Hernández

leramalaga@hotmail.com | dmarin@uma.es
Universidad de Málaga

Recibido: 27/08/14 | Revisado: 12/01/15 | Aceptado: 27/01/15

Resumen

En 1921 Evgueni Zamiatin escribió *Nosotros*, novela precursora del género distópico que las autoridades soviéticas censuraron por ser una sátira de los regímenes totalitarios. Pese a inspirar a autores como Orwell o Huxley, Zamiatin ha pasado desapercibido para el gran público. Además de explicar las razones de esta falta de reconocimiento, hemos realizado un análisis contrastivo entre la novela rusa y cuatro traducciones españolas. Dicho análisis permite comprobar que el estilo vanguardista de Zamiatin se ha transformado en una prosa funcional y transparente en las versiones españolas. El hecho de catalogar la novela en el género de la ciencia ficción podría explicar que sus llamativos rasgos formales se hayan sacrificado en aras de la fluidez de lectura que caracteriza a los géneros populares. La ubicación de un texto en uno u otro género literario condiciona el método de traducción del que es objeto.

Palabras clave: Zamiatin, *Nosotros*, ciencia ficción, distopía, censura

Abstract

Spanish Translation and Reception of Evgeny Zamyatin's We

In 1921 Evgeny Zamyatin wrote *We*. This novel, which was a forerunner of the dystopian genre, was censored by Soviet authorities because of its satire of totalitarian regimes. Although Zamyatin's novel inspired Orwell and Huxley, the Russian writer does not enjoy the same acknowledgment that these British authors. In addition to explaining the reasons for this lack of recognition, we have conducted a contrastive analysis between the Russian novel and four Spanish translations. This analysis shows that Zamyatin's avant-garde style has been translated by a functional and transparent prose in the Spanish versions. The fact that the novel has been traditionally considered as science fiction could explain why translators have removed some of its striking formal features for the sake of the fluency that characterizes popular literary genres. The way in which a novel is translated depends sometimes on the genre in which it is classified.

Key Words: Zamyatin, *We*, science fiction, dystopia, censorship

1. Introducción

En 1921 el autor ruso Evgueni Ivánovich Zamiatin terminó de escribir *Nosotros*, una de las novelas inaugurales del género distópico. En ella se inspiraron autores como Orwell o Huxley para concebir *1984* y *Un mundo feliz*, respectivamente (existe ya abundante bibliografía que estudia y demuestra la relación entre estas tres grandes distopías; cfr., entre otros, Connors 1975; Brown 1976; Steinhoff 1976; Horan 2007). Resulta llamativo que estos dos escritores británicos sean considerados figuras cumbre de la ciencia ficción, mientras que el escritor ruso apenas es conocido fuera de los círculos especializados en este género. Al margen de las valoraciones subjetivas sobre la calidad literaria de estos autores, creemos que han sido sobre todo factores extraliterarios (fundamentalmente sociopolíticos) los que explican que Zamiatin haya quedado relegado a posiciones marginales en la historia de la ciencia ficción. Bajo las predicciones distópicas de *Nosotros* subyace una profunda crítica al sistema totalitario soviético que no les pasó desapercibida a las autoridades comunistas, lo que provocó la censura de la novela.

Nosotros nos muestra una sociedad de personas uniformadas que viven en hábitaculos idénticos, visten de la misma manera, pautan sus vidas en función de un horario impuesto por el Benefactor en la «Tabla Horaria» y, por no tener, no tienen ni siquiera un nombre que los individualice: el Estado les asigna números para poder reconocerlos cuando sea necesario. Está prohibido ser diferente; incluso tener pensamientos distintos del colectivo. Cada persona no es más que una pieza del gran «nosotros», un organismo colectivo al que están supeditados los individuos. Sin embargo, ni siquiera el control absoluto por parte del sistema consigue eliminar por completo las ansias de individualidad del ser humano. Los impulsos naturales por diferenciarnos de los demás y expresar aquello que nos hace únicos aparecen simbolizados en la novela por el protagonista D-503, que progresivamente experimenta dudas sobre los principios totalitarios que regulan la sociedad. Significativamente, estas dudas aparecen cuando D-503 se enamora de I-330, sentimiento que es percibido inicialmente por el personaje como una enfermedad del pasado que se creía superada por el «hombre moderno» (sobre la función de la mujer y las relaciones amorosas en las distopías, cfr. Mellor 1983; Heller 1992; Picot 1993). D-503 se plantea incluso acudir al médico para poner remedio a su malestar amoroso. Esta relación sentimental será el desencadenante de otras transformaciones que llevarán a D-503 a rebelarse contra el sistema y a unirse a un grupo de revolucionarios que quieren acabar con el poder totalitario. De todo esto deja constancia el protagonista en las anotaciones de su diario íntimo. *Nosotros*, efectivamente, adopta la forma de un diario que el protagonista empieza a redactar para glorificar al Estado Único y que, sin embargo, acaba convirtiéndose en la prueba de su desafección al régimen totalitario.

Es comprensible que una obra tan crítica con el totalitarismo no fuese recibida con agrado por el régimen soviético recién llegado al poder. Aunque las autoridades del Partido Comunista ya habían detectado varias muestras de disidencia por parte de

Zamiatin, fue la publicación de *Nosotros* la que le granjeó los problemas más graves. Censurada en Rusia, la novela vio la luz inicialmente en Inglaterra en 1924 —traducida en inglés de forma incompleta—, pero fue sobre todo su publicación en Praga en 1927 —en una revista editada por emigrados rusos, *Volya Rosii*— la que desencadenó la ira de las autoridades soviéticas, que castigaron al autor con el aislamiento literario y social (también en esta edición checa la novela se publicó solo de forma parcial; la primera edición completa de *Nosotros* en lengua rusa apareció en 1952 en Nueva York). Consciente de su nueva situación, Zamiatin le hizo llegar a Stalin (a través Máximo Gorki) una carta en la que le solicitaba permiso para abandonar la URSS. El pasado antizarista del escritor jugó a su favor y Stalin accedió a que saliese del país con vida. Zamiatin se instaló en París, donde vivió en la pobreza hasta su muerte en 1937. Aunque *Nosotros* fue rápidamente traducida al inglés y circuló por buena parte de Europa occidental en esta lengua, hubo que esperar a 1988 —con el deshielo de la Perestroika— para que la versión original fuese publicada en la Rusia natal de Zamiatin.

También a España tardó bastante en llegar esta distopía. La primera traducción española de *Nosotros*, realizada por Juan Benusiglio, se publicó en 1970. Sin embargo, resulta llamativo que, a partir de este «pistoletazo de salida», la novela se haya llegado a traducir hasta en siete ocasiones en el ámbito hispánico. Es lógico que cada generación reinterprete las obras clásicas desde nuevas perspectivas y que, en consecuencia, estos nuevos acercamientos susciten continuas retraducciones que reflejan estas nuevas lecturas de la obra original. Ahora bien, creemos que la abundancia de traducciones de las que está siendo objeto la novela de Zamiatin en tan pocos años no obedece a estas actualizaciones generacionales (no ha pasado, de hecho, el suficiente tiempo para ello), sino más bien al auge de la ciencia ficción en las últimas décadas.

Y es que la ciencia ficción, que tradicionalmente ha ocupado posiciones periféricas en el polisistema literario, está ganando prestigio desde hace décadas no solo entre los editores y críticos, sino también en el ámbito académico. Tal como apuntábamos anteriormente, Zamiatin y los avatares que vivió su novela a lo largo del siglo xx nos ofrecen un ejemplo conspicuo para ilustrar la naturaleza eminentemente social del fenómeno literario. No negamos la importancia de las características estrictamente literarias de las obras para explicar la buena o mala acogida que les dispensan los lectores, pero resulta innegable que las valoraciones de las que son objeto los textos suelen depender con mucha frecuencia del funcionamiento interno de la industria cultural, de los vaivenes estéticos propios de las sociedades dinámicas y heterogéneas, o de las inevitables presiones comerciales de las editoriales que necesitan encontrar nuevos nichos de mercado en un sector permanentemente en crisis.

También la llegada de la democracia a finales de los años 70 ayudó a vencer en España los prejuicios sobre la «buena» y la «mala» literatura. La literatura dejó de identificarse exclusivamente con la «literatura canonizada», de manera que tan «literaria» puede llegar a ser una novela de ciencia ficción como una sesuda novela introspectiva al más puro estilo proustiano. Aunque no han faltado reacciones adversas contra la

indistinción entre la alta y la baja cultura por parte de los «apocalípticos» (Umberto Eco 1965 [1968]), lo cierto es que incluso editoriales especializadas en el ámbito académico como Catédra han creado colecciones especiales dedicadas a la literatura popular. De hecho, la novela de Zamiatin en la que nos centraremos en las siguientes páginas ha sido publicada recientemente en su colección «Letras populares».

Otro factor que ha contribuido a la recuperación de Zamiatin en el panorama literario español es la presencia en España desde hace unas décadas de más profesionales capaces de traducir directamente desde el ruso. Durante el siglo XIX y bien entrado el XX, la literatura rusa se traducía mayoritariamente al español a partir de otras traducciones previas (fundamentalmente francesas), con las inevitables pérdidas que se producían a través de las versiones intermediadas. De la misma manera que la literatura está muy condicionada por factores sociales, también la traducción está marcada por condicionantes que podríamos considerar propios de la «geopolítica cultural» (Simeoni 2008). La cercanía geográfica de ciertos países, así como la influencia o el prestigio de una cultura en el ámbito internacional son criterios que permiten explicar por qué se traduce más desde ciertas culturas que desde otras. A diferencia de los narradores rusos del XIX, que fueron objeto de múltiples ediciones en nuestro país durante los años 20 y, sobre todo, 30 (cfr. Fernández Cifuentes 1982), la presencia de la literatura rusa del siglo XX en España ha sido muy marginal. Y no solo en España. La literatura rusa contemporánea se traduce muy poco a cualquier otra lengua. Dmitri Bak interpreta este hecho como una falta de interés por una literatura considerada «exótica» en muchos países occidentales (2013).

Sin embargo, desde hace ya algunos años se observa un mayor interés por la literatura rusa contemporánea, especialmente por las novelas de ciencia-ficción, que, como se verá con más detalle en las siguientes páginas, es uno de los géneros que más pasión despertó en la URSS tanto entre autores como entre lectores a lo largo de buena parte del siglo XX. Pese a ello, el estudio de la recepción de la ciencia-ficción soviética en España constituye un ámbito que no ha sido lo suficientemente explorado desde el ámbito académico. Una rápida búsqueda bibliográfica permite constatar el escaso número de investigaciones existentes en España sobre este tema.

Con este trabajo pretendemos contribuir a rellenar este vacío estudiando la recepción en España de la novela *Nosotros*. Para ello, realizaremos un análisis comparativo de cuatro traducciones de la obra al español: la de Juan Benúsiglio para Plaza & Janés (1970; la citaremos por la edición de 1972 en Seix Barral), la de Margarita Estapé para Tusquets (1991; la citaremos por la edición de 2005 en Las tres hermanas); la de Sergio Hernández-Ranera para Akal (2008) y la realizada conjuntamente por Alfredo Hermosillo y Valeria Artemyeva para Cátedra (2011). En nuestro estudio nos centraremos especialmente en las dificultades de traducción que plantean aquellos elementos léxicos utilizados por Zamiatin para recrear la sociedad futurista descrita en la novela. Y es que también en este sentido podemos decir que el novelista ruso fue un precursor. Al igual que haría posteriormente Orwell en 1984, Zamiatin desarrolló en su novela una suerte de «neohabla» que aspiraba a reflejar los nuevos usos políticos y sociales

imperantes en su ficticia sociedad totalitaria. Como es lógico, es sobre todo en el plano léxico donde Zamiatin vuelca su inventiva lingüística. A diferencia de las estructuras morfológicas y sintácticas (que constituyen los cimientos de la lengua y resultan, por ello, más reacias al cambio), el nivel léxico de las lenguas es más moldeable, de ahí que constituya el material más utilizado por los novelistas de ciencia-ficción para recrear la atmósfera futurista de sus historias (y, dentro del plano léxico, es fundamentalmente la categoría nominal la que acapara la mayor parte de neologismos; es destacable igualmente la ausencia de verbos entre las creaciones léxicas de la ciencia ficción; cfr. Spruiell 1997: 441-452). En efecto, este género suele ser propicio para la creación de neologismos que aspiran a reflejar no solo los adelantos técnicos del futuro, sino también las nuevas costumbres y modos de vida anticipados. En este sentido, Zamiatin se adhiere al principio de que las lenguas no son meros reflejos del mundo extralingüístico, sino instrumentos hermenéuticos que condicionan la mirada de los hablantes sobre la realidad; un condicionamiento que se extiende, en consecuencia, a la mirada de los lectores sobre el mundo ficticio recreado por el novelista. En las novelas de ciencia ficción (igual que en las novelas históricas), la atmósfera en la que transcurre la trama es ante todo una «construcción verbal», de ahí la importancia de saber mantener en el texto de llegada esos neologismos esenciales para marcar el «tono» de la lectura.

El análisis de las cuatro traducciones que componen nuestro corpus nos deja igualmente otra conclusión relevante. Aunque en distinto grado, todas las traducciones analizadas han optado por reescribir la novela de Zamiatin en un español fluido, transparente, fácil de leer; han tratado de limar todas las asperezas estilísticas de la novela original (que no son pocas, como se verá más adelante) para poder presentar el texto de Zamiatin en una prosa estándar que no atraiga la atención sobre sí misma. En definitiva, los traductores de nuestro corpus han optado por hacerse *invisibles* (Venuti 1995). El efecto de esta estrategia domesticadora es que el lector español no percibe en ningún momento el estilo abrupto, entrecortado y difícil de la novela rusa. Zamiatin, por ejemplo, omite con frecuencia muchas palabras (ocultándolas tras los tres puntos suspensivos, un signo de puntuación constante a lo largo de toda la novela) para que sea el lector quien vincule mentalmente los elementos que el novelista dispersa en la novela. Ante el texto original, es el lector quien ha de trazar el hilo que otorga sentido a lo que el narrador está expresando. No sucede lo mismo en las traducciones españolas, que ofrecen a sus lectores una prosa funcional para que estos no tropiecen con ninguna dificultad y se limiten a consumir pasivamente una secuencia de hechos bien hilvanada. Así pues, por mucho que en el ámbito académico las novelas de ciencia-ficción hayan adquirido prestigio en las últimas décadas, lo cierto es que muchas traducciones siguen optando por reescribir estas obras simplificando sus dificultades estilísticas como si se tratase de un género de «consumo rápido». Aunque la crítica literaria haya incorporado la ciencia-ficción al canon, en el ámbito de la traducción persiste todavía una concepción tradicional de estas narraciones, que empuja a los traductores a allanar la prosa para agilizar el proceso de lectura.

Y al optar por este método de traducción, se pierde en algunas de las versiones españolas uno de los rasgos más característicos de *Nosotros*: el trabajo estilístico de Zamiatin para reflejar, a través del plano formal de la novela, las contradicciones internas de un científico (el protagonista) que se debate entre dos tendencias opuestas. Por una parte, asume racionalmente los principios pragmáticos del Estado Único, que trata de aniquilar las veleidades artísticas de los individuos para que concentren sus esfuerzos en las loas al Benefactor (no solo los asume gustosamente, sino que es un firme defensor de ellos). Pero, por otra, D-503 no puede reprimir los impulsos inconscientes que lo empujan a adoptar su propia mirada estética ante la realidad. Esta contradicción freudiana que plantea Zamiatin entre el sometimiento racional a las normas de la sociedad y los incontrolables impulsos artísticos que experimenta el protagonista (es decir, entre el *Nosotros* del título de la novela y el yo del científico) provoca unos desgarros internos que se desbordan durante la escritura de su diario. El estilo en el que están redactadas las anotaciones va evolucionando a medida que el estado mental del protagonista se degrada: si en las primeras páginas el lector contempla unas exposiciones redactadas impecablemente en una prosa racional y diáfana, progresivamente se imponen los fogonazos líricos que experimenta D-503, los cuales (por influencia de las vanguardias artísticas de principios de siglo que tanto interesaron a Zamiatin) acaban adoptando la forma de percepciones visuales al más puro estilo cubista (descripciones oníricas de personajes que quedan reducidos a formas geométricas esenciales, creaciones léxicas que aspiran a reproducir lingüísticamente los trazos típicos de las vanguardias pictóricas, explosiones cromáticas que tratan de reproducir la autonomía de los colores sobre las formas, etc.). A través del diario de D-503, en definitiva, Zamiatin estaba llevando a la práctica sus teorías vanguardistas sobre la «síntesis de las artes»; es decir, estaba transponiendo en la literatura las técnicas propias de las artes plásticas. Es este trabajo estilístico del escritor ruso el que queda ensombrecido por las estrategias domesticadoras que parecen imponerse en España en la traducción de la ciencia ficción.

Las semejanzas entre la biografía de Zamiatin y la del protagonista de la novela son evidentes: también el escritor ruso compaginó su trabajo de ingeniero con la literatura; también Zamiatin, en muchos de sus textos, asumió el lenguaje de las vanguardias como el más adecuado para expresar los impulsos artísticos del nuevo hombre que surgiría tras la revolución; y, al igual que D-503, también Zamiatin se atrevió a reconocer y denunciar los errores que se estaban cometiendo en nombre de unas ideas por las que él había luchado, aunque ello implicase enfrentarse a «los suyos». Estos paralelismos biográficos justifican que nos detengamos brevemente en aquellos aspectos de la vida de Zamiatin que nos ayudarán a comprender mejor el relato de D-503.

2. Zamiatin: un ingeniero con vocación política y literaria

Evgueni Ivánovich Zamiatin (Lebedián, 1884 – París, 1937) sintió desde muy temprano inclinaciones artísticas, especialmente literarias —su padre era sacerdote

ortodoxo y maestro de escuela, y su madre, pianista—. Él mismo describe su infancia como un periodo marcado por «mucha soledad, muchos libros y, desde muy temprano, Dostoyevski.» (Zamiatin 1929 [2000]: 9; traducción nuestra). Mientras cursaba estudios de ingeniería naval en el Instituto Politécnico de San Petersburgo, se involucró activamente en la vida política de su país al lado de los revolucionarios. Participó en reuniones secretas de estudiantes y en las manifestaciones de 1903. Fue testigo de la revuelta de los marineros en el acorazado de Potemkin (sobre la que escribiría posteriormente el relato *Tres días*). En la revolución de 1905, se unió a los bolcheviques: «Durante aquellos años ser bolchevique significaba estar en la línea de la mayor resistencia; y yo era bolchevique» (Zamiatin 1929 [2000]: 5; traducción nuestra). Debido a su actividad revolucionaria, fue arrestado y deportado a su ciudad natal. Pese a ello, continuó viviendo ilegalmente durante cinco años en ciudades cercanas a San Petersburgo —su centro de actividades políticas—, hasta que finalmente obtuvo permiso para regresar a esta ciudad de forma legal en 1913, año en el que se celebró el trescientos aniversario de la Dinastía Romanov.

Mientras ejercía de profesor de arquitectura naval en el mismo Instituto Politécnico en el que se había graduado, compaginaba su dedicación a la ingeniería con su vocación literaria. Aunque en 1908 publicó su primer relato en la revista *Obrazovanie*, fue en 1913 cuando se dio a conocer con el libro de relatos *La vida en provincias*, que acabaría siendo su obra cumbre. Tras la publicación de esta obra, los críticos reconocieron unánimemente que había nacido un nuevo talento literario y destacaron la influencia en su prosa de escritores como Gógol, Dostoievski, Leskov o Saltykóv-Shchedrín, entre otros. Pero Zamiatin también se sentía muy cercano a escritores del movimiento simbolista y modernista, tales como Andréi Bely, Leonid Nikoláievich Andréyev y Fiódor Sologub. Este último fue una figura importante no solo en la vida de Zamiatin, sino también en el panorama de la novela moderna rusa. Las obras de Sologub inspiraron a Zamiatin para escribir *La vida en provincias* y sobre todo, *En el fin del mundo*. Este último relato antibelicista le permitió ocupar un lugar destacado entre los neorrealistas de su época. En tono satírico, Zamiatin describió la vida provincial de Rusia, mostrando sin concesiones los pecados y defectos de sus habitantes: el aburrimiento, la falta de espiritualidad, la torpeza y la estupidez son rasgos que aparecen constantemente en las descripciones de los personajes. Los protagonistas de la obra —oficiales y soldados destinados en el extremo oriente ruso— son tratados de forma poco halagüeña por el escritor, lo cual, unido al carácter antibelicista del relato, contribuyó a que la revista en la que fue publicado —*Zaveti*— fuese confiscada, y la redacción y el autor, arrestados. Sin embargo, el relato le valió a Zamiatin críticas muy elogiosas en los círculos literarios. Ya en estos primeros escritos se aprecia esa prosa característica del autor que tantos problemas genera a los traductores de todas las lenguas: «Impossible to translate adequately into English, the language of this stylization is full of dialect, ellipses, and violent syntactical inversions» (Cavendish 1998: 911).

El tono satírico también está muy presente en otra de las obras más representativas de Zamiatin: *Los isleños*, relato que escribió durante su estancia en Inglaterra,

donde fue enviado como ingeniero para supervisar la construcción de unos barcos rompehielos. El novelista vuelve a hacer gala de su perspicacia para describir de forma sarcástica el carácter conservador de los ambientes rurales. En esta ocasión, sus dardos se dirigen contra una comunidad de ingleses provincianos. En la novela se anticipan algunos rasgos que volveremos a encontrar en *Nosotros*, como la atracción del ser humano por someterse a rutinas estipuladas de forma estricta. Los personajes de la novela, educados desde su infancia en una atmósfera represiva, aceptan de buen grado que el vicario del pueblo les imponga unas normas que regulan rígidamente cuándo pueden comer, pasear, leer, mantener relaciones sexuales, etc. A través de estas normas promulgadas por el vicario Dooley, Zamiatin denuncia anticipadamente el «miedo a la libertad» que favorecería posteriormente el auge de los movimientos totalitarios durante la primera mitad del siglo xx. Al igual que los personajes de *Nosotros* se someten de buen grado a las «Tablas horarias» del Estado Único, también los isleños ingleses aceptan estas normas del vicario con tal de evitar cualquier acontecimiento extraordinario que los saque de la rutina y les provoque sentimientos novedosos. Los paralelismos entre *Los isleños* y *Nosotros* no terminan ahí. En ambas obras la ruptura del orden establecido se produce cuando el protagonista se enamora de una mujer, sentimiento incontrolable que desencadena la inestabilidad del sistema. En uno de los breves capítulos en que se divide el relato («El rostro de las personas civilizadas»), Zamiatin anticipa también la tendencia a la despersonalización en las sociedades desarrolladas, que adquirirá su versión más exagerada en el Estado Único descrito en *Nosotros*. En este capítulo de *Los isleños* se leen párrafos que podrían aparecer perfectamente en las anotaciones de D-503: «[...] una persona civilizada no debería tener ningún rostro particular. Su rostro debería ser idéntico al de la demás gente civilizada, y, desde luego, estos rostros no deberían bajo ninguna circunstancia cambiar de expresión».

La mirada sarcástica de Zamiatin no tardó mucho en volcarse sobre la propia revolución por la que había luchado. Tanto en los relatos como en los artículos periódicos que publicó a partir de 1917 se aprecia ya el escepticismo del escritor hacia las nuevas prácticas revolucionarias. Es cierto que en estos primeros momentos las críticas hacia el régimen soviético no eran tan evidentes como lo serían posteriormente, pero las autoridades de la URSS detectaron enseguida el peligro potencial que representaba un intelectual como Zamiatin. Las críticas del escritor, por otra parte, no eran muy difíciles de detectar, pues este no hacía nada por esconderlas. En el mismo periódico de los socialistas revolucionarios, *Delo Naroda*, publicó cuatro breves cuentos satíricos en los que se parodiaba a Lenin a través de un personaje llamado Fita, un cacique rural que gobernaba a su pueblo de forma despótica (la descripción física de este tirano no deja lugar a dudas sobre quién era el modelo en el que se había inspirado Zamiatin para crear el personaje). También en estos relatos aparecen algunos de los temas que ya había tratado en *Los isleños* y sobre los que volvería a hablar en *Nosotros*, como la tendencia de muchos ciudadanos a dejarse gobernar de forma dictatorial sin oposición. Los habitantes del pueblo de Fita no solo no se oponen al tirano, sino que

aceptan gustosamente vestirse con el mismo uniforme, raparse la cabeza para asumir el mismo aspecto físico, vivir en habitáculos idénticos, ser identificados mediante números, etc.

Esta crítica contra la despersonalización del individuo y contra la reducción de las personas a un valor meramente utilitario es la que ha llevado a algunos autores a considerar que *Nosotros* no debe leerse como una crítica exclusiva al régimen soviético, sino, de forma general, a las sociedades modernas industrializadas. El principal valedor de esta interpretación fue el propio Orwell, quien, en la reseña de *Nosotros* que publicó en 1946 en el *Tribune* (publicación socialista), quiso reducir las críticas de la novela contra el régimen soviético y sostuvo que bajo el relato de Zamiatin no había que entrever alusiones a países concretos. El hecho de que algunas de las características del Estado Único puedan entreverse igualmente en el pueblo inglés descrito en *Los isleños* contribuye a esta interpretación más abstracta de la distopía de Zamiatin. De hecho, el propio escritor se manifestó en esta misma dirección cuando, ya exiliado en Francia, aclaró que su voluntad al escribir esta novela había sido la de advertir «contra el doble peligro que amenazaba a la humanidad: el poder hipertrofiado de las máquinas y el poder hipertrofiado del Estado» (Lefebvre 1932). Ahora bien, aun siendo cierto que una novela distópica admite múltiples interpretaciones por su carácter esencialmente alegórico, hay en *Nosotros* numerosas pistas que apuntan claramente a la Rusia contemporánea de Zamiatin como referente real de sus puyas.

De todas ellas, destacaremos ahora una que no suele recibir mucha atención en la bibliografía tradicional sobre el escritor ruso y que, además, tiene especial importancia para la traducción de *Nosotros*. Nos referimos a las críticas que Zamiatin lanza contra los artistas que se ponen al servicio de las autoridades totalitarias para medrar en el sistema. Los reproches se dirigen no tanto al servilismo del artista como a la adopción por parte de este de una estética supuestamente revolucionaria que ha de implantarse de manera uniforme. Es la noción de «arte oficial» la que se reprueba en *Nosotros*. En la anotación número 12 de su diario, D-503 elogia a los poetas del Estado Único por haber abandonado las ensoñaciones burguesas del pasado y haber comprendido que la verdadera poesía radica en la belleza de las máquinas. Si leemos este fragmento en el contexto temporal en el que fue escrito —es decir, poniéndolo en relación con los artículos teóricos sobre el arte que Zamiatin publicó mientras redactaba su novela—, no hay duda del carácter irónico que tienen las palabras de D-503: bajo los aparentes elogios que dedica a los poetas oficiales, subyace una clara alusión del escritor a sus contemporáneos del Prolekult, en particular, y a los vanguardistas adeptos al régimen soviético, en general. Parece claro que, en pasajes como el arriba citado, Zamiatin está caricaturizando no solo al típico escritor orgánico encargado de glorificar al Estado, sino, sobre todo, a poetas como Bogdanov o Gastev (y a otros más que orbitaban en torno al grupo Prolekult). Lo que Zamiatin les reprochaba concretamente era el aura religiosa con la que envolvían en sus poemas al proletariado, a las máquinas, a las fábricas, al colectivo, etc. Heller se muestra contundente a este respecto: «*Nous autres* serait-il donc [...] une polémique avec des adversaires littéraires, une parodie des

exagérations rationalistes et des ambitions “totalitaires” dans le discours de l’avant-garde ? Oui. Et je pense que cet aspect du roman a beaucoup plus d’importance qu’il n’est coutume d’admettre» (1981: 144).

Al margen de las discrepancias actuales sobre el alcance de las críticas de Zamiatin, lo cierto es que en su momento tanto las autoridades soviéticas como los escritores cercanos al régimen se vieron reflejados en las páginas de *Nosotros* y no tardaron mucho tiempo en hacerle la vida imposible a su autor. Con la ayuda de Máximo Gorki, Zamiatin logró obtener de Stalin el permiso para salir de la Unión Soviética y en 1932 se instaló en París con su mujer. Siempre conservó la esperanza de poder volver algún día a su país. Incluso vivía en París con el pasaporte soviético y, durante los primeros momentos, seguía enviando dinero a la secretaria de una editorial de San Petersburgo para que esta pagara su cuota mensual del piso. Seguía con atención todas las noticias procedentes de Rusia y hacía propaganda de la literatura, cine y teatro soviéticos. Murió el 10 de marzo de 1937 y fue enterrado en París. En los periódicos soviéticos no se publicó ninguna noticia sobre su muerte.

3. La domesticación del lenguaje vanguardista

La naturaleza alegórica de esta novela dota a todos sus elementos de una carga semántica adicional, como si estuviéramos ante una suerte de *roman à clef* en el que, detrás de cada componente narrativo (personajes, formas de expresión, descripciones de edificios, etc.), hemos de adivinar una crítica velada por parte de Zamiatin a alguno de sus contemporáneos o a ciertos aspectos de la sociedad rusa revolucionaria. Tal como se ha señalado en páginas anteriores, también el estilo peculiar de Zamiatin adquiere en *Nosotros* un valor semiótico propio (nos referimos a la famosa *рубленая фраза*, o *frase entrecortada*: estructuras sintácticas forzadas, elipsis que generan discontinuidades, metáforas inesperadas que frustran las expectativas lógicas del lector, ausencia de conjunciones o marcadores para generar la impresión de falta de cohesión formal, etc). La crítica ha destacado con frecuencia la influencia de las vanguardias artísticas en la prosa de Zamiatin, pero si nos introducimos en el universo diegético que nos plantea la novela y analizamos el estilo en el que se expresa D-503 en su diario (es decir, si atribuimos el lenguaje típicamente vanguardista no al escritor Zamiatin, sino al protagonista que cuenta su historia en primera persona), entonces estos estilemas adquieren una nueva significación: la prosa característica del diario es la típica de un ingeniero que asume los principios constructivistas del Estado Único y que se acaba expresando en este estilo «maquinista» hasta en los momentos más íntimos.

Esta es, pues, la paradoja de la novela, que la crítica no ha dejado de señalar (Heller 1983: 235). Por un lado, Zamiatin, que no podía abstraerse de su momento histórico, se expresaba en un lenguaje vanguardista que asumía como propio y defendía en sus textos teóricos. Pero, al mismo tiempo, consciente de los estrechos vínculos que existían entre las vanguardias artísticas rusas y revolución comunista, Zamiatin utiliza en *Nosotros* el lenguaje vanguardista para caracterizar al Estado Único en el

que transcurre la historia de la novela. Y ello no solo en la forma de expresarse del protagonista, sino también en los rasgos arquitectónicos de la ciudad donde vive, cuyos edificios de cristal y acero reproducen formas geométricas no muy diferentes de las que empleaban Walter Gropius o Mies van de Rohe en sus construcciones. Podría verse, pues, una cierta autocrítica por parte de Zamiatin: el lenguaje vanguardista que él asumía y defendía era también el lenguaje de la revolución que estaba criticando en su novela. Zamiatin se rebela particularmente contra «el *constructivismo* entendido como imperativo en el arte, como modelo de vida impuesto al hombre y a la humanidad, como medio de construir la sociedad nueva» (Heller 1983: 236). En este sentido, el lenguaje vanguardista que caracteriza las anotaciones de D-503 en su diario ha sido interpretado como un mecanismo del que se sirve el novelista para ridiculizar el tono religioso que adoptaban los poetas del Prolekult cuando ensalzaban la figura del proletario en sus composiciones y glorificaban los «incesantes campanazos de los temas del metal, la forja y las locomotoras» (Lewis y Weber 1988: 196; citado en Blackwell 2014: 178).

Para valorar adecuadamente los procedimientos a los que han recurrido los traductores españoles de *Nosotros*, nos parece necesaria una breve explicación sobre la forma como Zamiatin concebía las vanguardias de principios de siglo xx. Tanto en sus textos teóricos como en las conferencias y cursos que impartió sobre el lenguaje vanguardista, Zamiatin se presentaba como un firme defensor de la «síntesis de las artes», lo que, en su caso, implicaba sobre todo la trasposición a la literatura de procedimientos pictóricos típicamente cubistas. Despreocupado de dar una apariencia de verosimilitud realista a sus narraciones, podría decirse que Zamiatin, más que contar, pintaba escenas. Y lo hacía empleando técnicas expresionistas. Así, los personajes de *Nosotros* aparecen descritos mediante rasgos visuales llamativos que, en unos cuantos trazos contundentes, delimitan su personalidad a través de su aspecto, que queda reducido simbólicamente a unas cuantas figuras geométricas elementales.¹

El siguiente ejemplo permite ilustrar no solo esta técnica descriptiva, sino también la actitud que la mayoría de traductores han adoptado ante ella. En la anotación número 7, mientras se dirige a la fábrica en el metropolitano, D-503 cierra los ojos y se evade mentalmente en una de sus ensoñaciones matemáticas. En ese momento, otro viajero se sienta a su lado y lo despierta. Al abrir los ojos y observar a su acompañante, el protagonista nos ofrece una de sus descripciones típicamente surrealistas: «Abrí los ojos y al principio tuve la sensación de que volaba vertiginosamente por el espacio (en asociación con el Integral): era una cabeza que volaba, porque tenía unas orejas bajas, sonrosadas, que tenían apariencia de alas» (traducción de Juan Benúsiglio 1970: 37). Muy alejado de la exactitud descriptiva propia de un ingeniero aeronáutico, el protagonista se libera de cualquier obligación realista y nos describe al viajero como lo haría un pintor vanguardista de la época. La descripción se concentra exclusivamente en un rasgo llamativo que anula todos los demás: el acompañante queda reducido a una cabeza exenta volando por los aires.² Pero esa cabeza posee también una característica sobresaliente: dos orejas de color rosáceo en forma de alas. Recreando

con su prosa las técnicas plásticas vanguardistas, Zamiatin nos pinta estas orejas mediante una mera yuxtaposición de palabras: «оттопыренные розовые крылья-уши» (literalmente, «alas-orejas rosas que sobresalen»). Pero los traductores, en lugar de mantener el estilo propio de Zamiatin, han optado por suavizarlo y hacérselo más *digerible* al lector español mediante diversos procedimientos:

S. Hernández-Ranera (pág. 69)	Entreabrí los ojos. En un primer momento (por asociación con el «Integral»), tuve la sensación de que algo se deslizaba impetuosamente por el espacio: era una cabeza que volaba gracias a unas orejas sonrosadas que eran como alas y que le sobresalían por los lados.
A. Hermosillo y V. Artemyeva (pág. 129)	Entreabrí los ojos. En un primer momento (por asociación con la Integral) tuve la sensación de que algo se deslizaba impetuosamente por el espacio: una cabeza que volaba gracias a unas orejas sonrosadas (sus alas) que le sobresalían por los lados.
M. Estapé (pág. 40)	Entreabro los ojos y primero (por asociación de ideas con la nave <i>Integral</i>) veo algo que cae en el espacio: es una cabeza; se desplaza porque en los lados tiene unas alas rosas: las orejas.

Como se ve en estos ejemplos, el empleo de subordinadas adjetivas, de conjunciones causales («se desplaza *porque...*»), de conjunciones comparativas que anulan la metáfora surrealista y la convierten en un símil («eran *como* alas»), o de paréntesis explicativos que aclaran el sentido de la imagen metafórica («unas orejas sonrosadas (*sus alas*) que le sobresalían por los lados»), todo ello modifica sustancialmente la técnica vanguardista del novelista ruso.

El uso que hace Zamiatin de los colores es también típicamente vanguardista. Al igual que las formas se independizan de la realidad y recrean figuras visionarias, los colores cobran vida propia en las descripciones y asumen el protagonismo por sí mismos. La anotación 7 comienza con un sueño de D-503: «Es de noche. Verde, naranja, azul; un piano rojo; un vestido amarillo limón» (traducción de Margarita Estapé, pág. 39). Colores planos que se van sucediendo en la imaginación del lector como si estuviésemos ante un cuadro de Kandinski o de Mondrian. Y, al igual que en los ejemplos anteriores, también en esta ocasión la técnica vanguardista de Zamiatin se pierde en las traducciones españolas. Nos referimos, concretamente, al color del vestido. Aunque en la traducción antes citada de Margarita Estapé se habla de una prenda «amarillo limón», lo que en realidad dice Zamiatin es que el vestido es «amarillo, como una naranja» («желтое, как апельсин, платье»). El escritor ruso, recurriendo una vez más a procedimientos surrealistas, se aleja de los criterios descriptivos racionales y se libera de las ataduras que impone la realidad: poco importa que las naranjas reales no sean amarillas, especialmente cuando aparecen en un sueño. Mientras que el texto original rompe las expectativas lógicas de los lectores, los traductores españoles han devuelto a Zamiatin a la realidad más prosaica y han convertido la naranja en limón:

TO (pág. 304)	Ночь. Зеленое, оранжевое, синее; красный королевский инструмент; желтое, как апельсин, платье.
J. Benusiglio (pág. 35)	Es de noche. Verde, naranja, azul, un piano de cola de caoba, un vestido de color limón.
A. Hermosillo y V. Artemyeva (pág. 128)	Noche. Verde, naranja, azul; un piano de caoba; un vestido amarillo como un limón.
S. Hernández-Ranera (pág. 67)	Es de noche. Verde, naranja, azul. Un piano de cola de madera de caoba. Un vestido amarillo como un limón.
M. Estapé (p. 39)	Es de noche. Verde, naranja, azul; un piano rojo; un vestido amarillo limón.

No son solo los traductores españoles quienes tienden a desactivar las imágenes surrealistas de Zamiatin. También Cauvet-Duhamel, autor de una de las traducciones francesas de la novela, opta por eliminar las asociaciones irracionales del escritor ruso y sustituye la naranja por un limón: «une robe jaune comme un citron» (2010: 45). El traductor inglés Gregory Zilboorg resuelve el dilema suprimiendo la referencia a la fruta: «The yellow dress» (1952: 31). Sin embargo, en la versión italiana de *Nosotros* realizada por Ettore lo Gato sí se ha mantenido la comparación vanguardista: «un vestito giallo come un'arancia» (1984: 38).

Algunos de los rasgos más característicos del estilo de Zamiatin se han explicado también por la influencia del cinematógrafo en los escritores rusos de los años veinte. Desde esta perspectiva, la prosa de *Nosotros* podría analizarse como el reflejo de una mirada cinematográfica sobre la realidad, muy extendida entre algunos narradores rusos de principios de siglo xx (Heller 1999: 553). El estilo elíptico de Zamiatin (ausencia de verbos y de conectores causales entre las oraciones, yuxtaposición de imágenes metafóricas encadenadas sin conjunciones temporales, etc.) reproduciría, de aceptar esta opinión, el montaje característico de las películas: de la misma manera que es el espectador quien tiene que establecer mentalmente las relaciones lógico-temporales entre los planos y las secuencias que se suceden de forma discontinua en la pantalla, también es el lector de la novela de Zamiatin quien tiene que crear estas relaciones en su discurso interior. Dicho de otra manera: igual que el espectador se convierte en el «foco de la enunciación filmica» (Boris Eikhenbaum 1926 [1996]: 44-45), también el lector se convierte en la instancia enunciativa que tiene que rellenar las ausencias de verbos, conjunciones, marcadores discursivos, etc. en la novela de Zamiatin (Heller 1999: 567-568). El lector español, sin embargo, no tendrá que realizar esta labor, puesto que los traductores ya la han hecho por él al explicitar en sus versiones estas relaciones lógico-temporales. La lectura de las traducciones españolas resulta, en consecuencia, mucho más sencilla que la del texto original. Estos son algunos de los procedimientos más utilizados por los traductores para allanar la prosa de Zamiatin:

3.1. Adición de conjunciones

Se añaden conjunciones que explicitan relaciones lógicas que en el TO están implícitas. Por ejemplo, en la anotación 11 del diario todos los traductores coinciden en añadir la conjunción adversativa *pero* (subrayado nuestro):

TO (pág. 322)	Нет: точка. Все это - пустяки, и все эти нелепые ощущения - бред, результат вчерашнего отравления... Чем: глотком зеленого яда - или ею? Все равно.
A. Hermosillo y V. Artemyeva (pág. 154)	No. Y punto. Todo esto son tonterías, delirios provocados por el envenenamiento de ayer. <i>Pero ¿con qué me he envenenado? ¿Con el sorbo de ese licor verde o con ella? Da igual.</i>
S. Hernández-Ranera (pág. 100)	No. Y punto. Todo esto son tonterías y todas estas absurdas sensaciones son delirios, el resultado del envenenamiento de ayer... <i>Pero ¿con qué me he envenenado? ¿Con el sorbo que di a ese licor verde, o con ella? Da igual.</i>
M. Estapé (pág. 65)	No, punto. Todo esto son sandeces, y todas estas sensaciones absurdas son un delirio, una consecuencia del envenenamiento de ayer... <i>Pero ¿acaso con el sorbo de veneno verde o con ella? Es lo mismo.</i>
J. Benusiglio (pág. 63)	¡Qué sandez! Estos pensamientos no son más que unos delirios febriles, una consecuencia del envenenamiento de ayer. <i>Pero ¿con qué me habré envenenado en realidad, con el líquido verde... o tal vez con ella? No importa.</i>

3.2. Adición de marcadores discursivos

En la siguiente anotación, todos los traductores de nuestro corpus vuelven a coincidir y añaden un conector adversativo ausente en el TO:

TO (pág. 322)	Древние знали, что там их величайший, скучающий скептик - бог. Мы знаем, что там хрустально-синее, голое, непристойное ничто.
S. Hernández-Ranera (pág. 99)	Los antiguos sabían que ahí habitaba su grandísimo y aburrido escéptico: Dios. Sin embargo, nosotros sabemos que allá arriba el azul cristalino es la simple y pura nada.
M. Estapé (pág. 65)	Los antiguos sabían que allí reinaba un escéptico aburrido, el mayor de todos los escépticos: Dios. Nosotros, por el contrario, sabemos que sólo existe el vacío azul, indecente y cristalino de la nada.
A. Hermosillo y V. Artemyeva (pág. 154)	Los antiguos suponían que allí moraba Dios, el grandísimo y aburrido escéptico. Nosotros sabemos, en cambio, que el azul cristalino es la simple y pura nada.
J. Benusiglio (pág. 62)	Nuestros antepasados sabían que arriba moraba un escéptico aburrido, el mayor de todos sus escépticos..., Dios. Nosotros sabemos, en cambio, que el vacío cristalino-azulado es la simple y pura nada.

Además de subrayar las conexiones lógicas entre ideas, los traductores también tienden a facilitar la lectura mediante la explicitación de las conexiones temporales entre los acontecimientos narrados. Mientras que en la novela rusa los hechos suelen

sucederse en una mera yuxtaposición (de tal manera que es el lector quien tiene que deducir qué tipo de relación temporal se establece entre ellos), en la mayoría de las traducciones españolas estas relaciones se señalan explícitamente para ahorrarle el esfuerzo al lector:

TO (pág. 326)	И чувствую: сзади, через плечо, осторожно перегибается кто-то и заглядывает в развернутую страницу.
S. Hernández-Ranera (pág. 105)	<i>De repente</i> , sentí que, por detrás, alguien se inclinaba cautelosamente por encima de mi hombro y echaba una ojeada a la página que yo estaba leyendo.
A. Hermosillo y V. Artemyeva (pág. 159)	<i>De pronto</i> , sentí que alguien se inclinaba cautelosamente por encima de mi hombro y echaba una ojeada a la página que estaba leyendo.
J. Benusiglio (pág. 68)	<i>De pronto</i> me di cuenta de que alguien, a mi espalda, se inclinaba hacia adelante para atisbar por encima de mi hombro con objeto de curiosear mi lectura.

3.3. Adición de verbos

El estilo nominal de Zamiatin también es alterado en las traducciones, ya que, con frecuencia, se introducen verbos en español que se limitan a facilitar la lectura del texto original. Dichos verbos no añaden ninguna carga semántica novedosa, pues solo tienen la función de hacer la lectura más fluida. Prueba de ello es que esta estrategia acaba plasmándose en una colocación; es decir, una unidad fraseológica producto de un típico automatismo lingüístico. Así, en la anotación 9, ante la estructura nominal «Profundo, severo, gótico silencio», los traductores españoles añaden el verbo *reinar* para acompañar al sustantivo *silencio*.

TO (pág. 312)	Углубленная, строгая, готическая тишина.
A. Hermosillo y V. Artemyeva (pág. 140)	Reina un profundo silencio, profundo y gótico.
S. Hernández-Ranera (pág. 83)	Reina un estricto silencio, profundo y gótico.
M. Estapé (pág. 51)	Reina una paz profunda, severa, gótica.
J. Benusiglio (pág. 48)	Reina una paz profunda, solemne, se diría gótica.

3.4. Sustitución de sustantivos compuestos

Entre los rasgos distintivos del estilo de Zamiatin, podemos observar la invención de sustantivos complejos creados a partir de la unión de varios lexemas mediante un

guión. Estos sustantivos se utilizan frecuentemente en la novela para caracterizar a los personajes destacando algún rasgo físico peculiar. Para describir las arrugas que rodean la boca de uno de los personajes, Zamiatin recurre a este procedimiento y nos muestra una boca «cubierta de rayos-arrugas». A través de estas creaciones léxicas vuelve a ponerse de relieve la habilidad del escritor ruso para sorprender visualmente al lector. Recuérdese la preocupación de Zamiatin para trasponer en prosa las técnicas de las artes plásticas vanguardistas. En lugar de mantener estas fusiones léxicas tal cual, los traductores desactivan el procedimiento léxico del autor ruso:

TO (pág. 331)	Старуха у ворот Древнего Дома. Милый, заросший с лучами-морщинами рот. Вероятно, был заросшим все эти дни - и только сейчас раскрылся, улыбнулся: [...]
J. Benusiglio (pág. 75)	Nos hallamos delante del portal de la Casa Antigua. La vieja portera nos saludaba sonriente ya desde lejos. Su boca llena de arrugas había estado seguramente cerrada durante todo aquel tiempo, como si con el paso de los años se le hubiesen pegado los labios, pero ahora se le abrían para decir sonriente: [...]
S. Hernández-Ranera (pág. 115)	La vieja seguía junto a la puerta de la Casa Antigua, con su simpática boca cubierta de arrugas. Probablemente había permanecido arrugada durante todos aquellos días, y sólo en ese momento, se abrió para esbozar una sonrisa [...]
M. Estapé (pág. 78)	La anciana estaba en la puerta de la Casa Antigua. Su boca llena de arrugas había estado seguramente cerrada durante todos esos días, pero ahora se abría para sonreír: [...]
A. Hermosillo y V. Artemyeva (pág. 166)	La vieja custodiaba el portal de la Casa Antigua. Con toda seguridad, su amable, fruncida y arrugada boca había permanecido encogida todos aquellos días; pero en ese momento se abrió para esbozar una sonrisa: [...]

4. La traducción de los neologismos

Todos los narradores que recrean realidades alternativas —ya sea en las novelas de fantasía, o en las distopías futuristas como la que nos ocupa— suelen recurrir en mayor o menor medida a la innovación léxica para nombrar los referentes propios del contexto en el que transcurre la ficción. Los neologismos desempeñan también la función de introducir al lector en un mundo ajeno al suyo; es decir, además de un cometido meramente denotativo, constituyen igualmente instrumentos retóricos de los que se sirve el novelista para elaborar y mostrar el discurso propio de una comunidad ficticia del futuro. En este sentido, estos neologismos literarios podrían considerarse «marcadores» que recuerdan al lector el esfuerzo cognitivo que debe realizar para trasladarse a otro universo. Dos son, pues, los componentes esenciales de los neologismos en las novelas de anticipación: por un lado, no esconden su «anacronismo prospectivo»; por otro, dicho anacronismo consciente y voluntario busca suscitar un efecto que Csicsery-Ronay ha denominado «cronoclastia»: una colisión cultural que sustrae al lector de su entorno cronológico y lo obliga a imaginar de qué manera ha evolucionado la humanidad hasta generar los cambios léxicos que se proponen en la

novela (2008: 19). Este esfuerzo imaginativo que se le solicita al lector es uno de los mecanismos más efectivos para que este suspenda su incredulidad y acepte una realidad difícil de asumir desde los usos y costumbres de su presente.

También en este aspecto podemos considerar a Zamiatin un innovador del género distópico, pues muchos años antes de que Orwell crease su famosa «neohabla», el novelista ruso había percibido ya la necesidad de elaborar el discurso político propio de un Estado totalitario. En las primeras líneas de *Nosotros*, leemos un comunicado oficial dirigido a la ciudadanía: «[...] vuestra misión es la de someter al *bendito yugo* de la razón a todos aquellos seres desconocidos que pueblen los demás planetas y que tal vez se encuentren en el *incivil estado de la libertad*» (traducción de Juan Benúsiglio; subrayado nuestro).³ La carga semántica connotativa asociada a la palabra *libertad* en la primera página de la novela deja bien claro desde el inicio de la lectura el tipo de régimen político en el que vive el protagonista: uno en el que los yugos son benditos y la libertad, incivil. Esta estrategia se repetirá en el resto del relato.

El ejemplo anterior demuestra la necesidad de distinguir entre los «neologismos» (creaciones léxicas propiamente dichas) y los «neosemas» (significantes ya existentes de los que el novelista se apropia para crear nuevos significados) (Csicszeray-Ronay 2008: 20-21). En los casos citados arriba, la modificación del significado afecta más a la carga semántica connotativa que a la estrictamente denotativa: «libertad» o «yugo» siguen manteniendo su denotación tradicional, pero es evidente que los valores asociados a dichos conceptos han cambiado radicalmente en el Estado Único. Los neologismos propiamente dichos en *Nosotros* no son frecuentes: «fonolector», «musicómetro», «aero», «unif» son algunos ejemplos característicos. Como se ve, estas creaciones léxicas no plantean excesivos problemas para que el lector de la novela perciba cuáles son los referentes denotados, no solo por la transparencia formal de los lexemas utilizados, sino también porque el contexto en el que aparecen disipa cualquier posible duda para decodificarlos. Gary Westfahl, en su estudio sobre las creaciones léxicas en este género, concluye que los neologismos científico-técnicos no suelen ser frecuentes entre los precursores de las novelas futuristas. Solo empiezan a abundar a partir de la década de los sesenta, cuando la democratización de los adelantos tecnológicos hizo posible que la terminología asociada a ellos calase en las capas populares. Hasta ese momento, los novelistas adoptaban una actitud conservadora en el plano léxico y se inclinaban mayoritariamente por modificar los contenidos semánticos de palabras ya existentes. La hipótesis defendida por este autor es que los autores que se estaban adentrando en este género literario no querían resultar excesivamente exigentes ante unos lectores no acostumbrados aún a la fusión de la ciencia y la literatura (Westfahl 1993).

Merece la pena, en cualquier caso, destacar dos ejemplos de neologismos en *Nosotros* que vuelven a reflejar el método de trabajo de nuestros traductores. En la novela original, los «aэpo» (*aeros*) se refieren a los aparatos voladores en los que se desplazan los personajes del futuro incluso para trayectos cortos en una misma ciudad. En ruso, esta denominación no existe como una palabra independiente: al igual que en

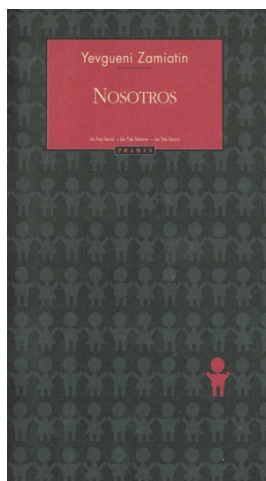
castellano, se trata de una raíz prefija griega que expresa relación con todo lo relativo al aire. A través de este acortamiento, Zamiatin trata de resaltar la cotidianidad de los vuelos en el futuro en el que transcurre la acción: una vez popularizados, el principio de economía lingüística lleva a los habitantes del Estado Único a referirse a ellos mediante el mencionado apócope (de la misma manera que la popularización del cinematógrafo generó el acortamiento *cine* por comodidad). El origen clásico de este término habría permitido una traducción literal en las versiones españolas, pero ninguno de los traductores ha utilizado este mismo prefijo tal como lo emplea Zamiatin. Todos ellos han optado por emplear palabras habituales en español que anulan la innovación léxica del novelista ruso: «avión» o «aeroplano» (Juan Benusiglio, 1970: 10); «avión» (Margarita Estapé 1991: 32); «aeroplano» (Hernández-Ranera 2008: 60). Tan solo en la traducción de Hermsillo y Artemyeva (y, en una ocasión, en la de Hernández-Ranera) encontramos una palabra que trata de salirse de la denominación estándar: «aerotransportador» (Hermsillo y Artemyeva 2011: 122; Hernández-Ranera 2008: 60).

Lo mismo sucede con otro de los acortamientos más empleados por los personajes del relato: «юнифа». Se trata de la ropa que el Estado Único obliga a llevar a todos los ciudadanos para igualarlos físicamente. El propio novelista, al emplear por primera vez la apócope en la anotación número 2, aclara en una nota a pie de página que el término proviene «probablemente del arcaísmo *uniforme*» (traducción nuestra). Solo Margarita Estapé ha empleado el mismo acortamiento en su traducción («unif»). Los demás traductores, al igual que en el ejemplo anterior, han eliminado la unidad léxica propuesta por Zamiatin y han optado por el sustantivo completo en español («uniforme»), de manera que la nota a pie de página de Zamiatin desaparece en estas otras traducciones. Una vez más, nos encontramos con una estrategia ya comentada en páginas anteriores: nuestros traductores tienden a eliminar cualquier elemento que concentre la mirada del lector sobre los aspectos formales de la novela y prefieren emplear un lenguaje funcional y transparente que se limite a transmitir información sin llamar la atención sobre sí mismo. Ya sean las metáforas vanguardistas de Zamiatin, ya sea su sintaxis abrupta y entrecortada, ya sean sus neologismos, todos estos recursos son amortiguados (e incluso eliminados en ocasiones) en las traducciones españolas consultadas.

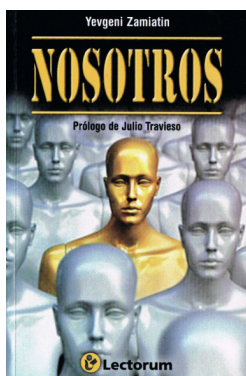
En las novelas futuristas, tres son las áreas en las que los autores suelen concentrar sus neologismos: el ámbito de la ciencia y la técnica, el ámbito de las instituciones sociales y el argot en el que se expresan los personajes en situaciones cotidianas (Csicsery-Ronay 2008: 15-16). Teniendo en cuenta que *Nosotros* es, ante todo, una denuncia sociopolítica, es lógico que la mayoría de las innovaciones léxicas de la novela se concentren en el ámbito de las instituciones sociales. Muchas de estas creaciones aluden, en efecto, a los nombres de las leyes impuestas por las autoridades y de los departamentos encargados de controlar a los ciudadanos: «Материнская Норма» («Norma materna»), «Личные часы» («Hora de asueto personal»), «Часовая

Скрижаль» («Tabla de las horas»), etc. En este sentido, cabe destacar un problema de traducción que permite ilustrar la perspectiva política desde la que nuestros traductores han abordado la lectura de la novela original. Nos referimos a la traducción de la expresión que da nombre al Estado en el que viven los personajes del relato: «Единое Государство». El carácter polisémico del adjetivo «единый» permite varias equivalencias en español. En las cuatro traducciones españolas que estamos analizando se ha traducido por «único» («Estado Único»). Pero cabe también otra posible traducción: «Estado unido» (o «unificado»). De hecho, hay muchos elementos en la novela que respaldan esta alternativa. Pensemos, por ejemplo, en el título de la novela: *Nosotros*. El pronombre personal del título alude a la idea de que todos los habitantes del Estado están «unidos» en una misma persona (tanto gramatical como política), esto es, fusionados en un mismo organismo social. Así se expresa el protagonista en su primera conversación con I-330: «Tenemos las mismas ideas. Ya no somos, pues, unos seres individuales, sino que cada uno de nosotros es uno entre muchos» (traducción Juan Benúsiglio, pág. 4). Esta es la razón por la que también se habla en la novela del «Día de la Unanimidad»: día en el que todos, «unidos», eligen al Benefactor. Por otra parte, en la traducción al inglés de Gregory Zilboorg, el nombre del Estado se ha traducido como «United State», lo que confirma la posibilidad de optar por esta interpretación alternativa a la habitual. Mientras que esta última opción («Estado Unido») ofrece la cara amable del nuevo régimen surgido tras la revolución (pues privilegia su carácter fraternal y comunitario, resultado del pacto de los ciudadanos para unirse en la consecución de un mismo objetivo), la traducción de «Estado Único», por el contrario, incide en la naturaleza totalitaria del régimen, ya que alude a la única instancia que aglutina todo el poder y lo ejerce en todas las facetas de la vida social.

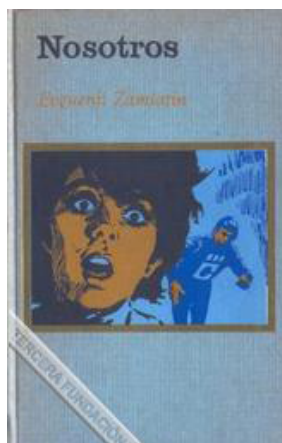
Esta voluntad por parte de la mayoría de los traductores de orientar la mirada del lector hacia el carácter dictatorial de las autoridades se observa también en la cubierta de sus ediciones. Al igual que el resto de paratextos, estas ilustraciones iniciales influyen decisivamente en la actitud desde la que se aborda la lectura de la novela, pues los diseños elegidos tienden a destacar alguno de los temas del relato por encima de los demás. También la estética de estas ilustraciones sugiere —consciente o inconscientemente— una determinada clave de lectura: algunas de las portadas de las traducciones españolas de *Nosotros* apuntan claramente a una estética futurista que ubica la novela en el ámbito de la ciencia-ficción de aventuras, mientras que otras sugieren una interpretación más política. Resulta significativa, en cualquier caso, la coincidencia mayoritaria en señalar, a través del diseño de estas cubiertas, el sometimiento del individuo frente al Estado. Los motivos a los que se ha recurrido en cada edición para insistir en este mismo tema son variados. La traducción de Margarita Estapé para la editorial Las tres hermanas va introducida por unos dibujos esquemáticos de hombres y mujeres cogidos de la mano (la cubierta ha sido diseñada por Eva Acín). Todos son de color gris claro, dibujados sobre un fondo gris oscuro. Las figuras son idénticas, salvo una: la de un hombre de color morado que afirma su individualidad.



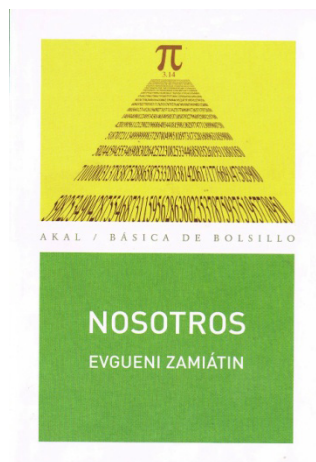
También la cubierta de la editorial Lectorum⁴, a cargo de Raúl Chávez Cacho, sugiere la oposición individuo-sociedad, aunque, en este caso, las imágenes esquemáticas son sustituidas por unas figuras antropomorfas a medio camino entre la máquina y el hombre que parecen subrayar el carácter futurista del relato:



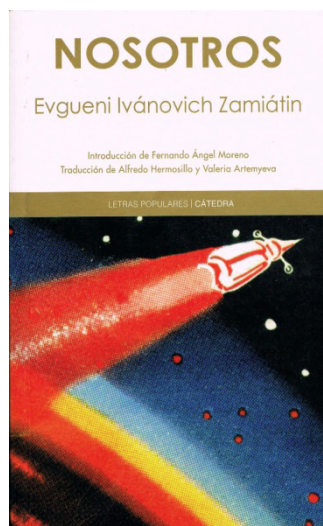
Con un diseño más cercano a la estética *pulp* característica de las novelas juveniles de aventuras, la ilustración que figura en la cubierta de la edición de Plaza & Janés en 1970 alude también a este mismo tema, aunque de forma más indirecta que los dos ejemplos anteriores. La homogeneidad impuesta por el Estado Único queda simbolizada en segundo plano por un personaje uniformado tras el rostro de una mujer asustada:



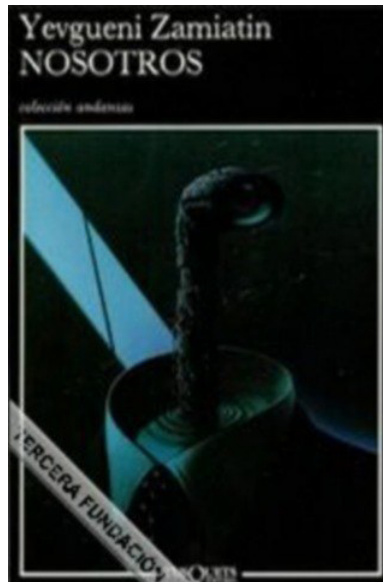
La ilustración que acompaña la traducción de Sergio Hernández-Ranera se separa de las anteriores e incide en otro de los temas fundamentales de la novela: la aniquilación de todos los impulsos irracionales del ser humano. Hasta tal punto lo racional se ha impuesto como único criterio para regir la vida de los individuos, que el protagonista confiesa en la anotación número 8 de su diario la angustia que experimenta cuando piensa en los números irracionales (simbolizados en la novela por la raíz de -1). La cubierta de la editorial Akal, diseñada por Sergio Ramírez, retoma este tema a partir de otro de los números irracionales por excelencia, el número π y sus infinitos decimales:



La cubierta de la editorial Cátedra, elaborada por Plurabelle, apuesta también por una línea diferente a la del resto de ediciones. En ella aparece un fragmento de un sello postal soviético de 1967, en el que se ve un cohete entre las estrellas del firmamento. La imagen del cohete subraya el componente más popular de la ciencia-ficción (recordemos que la novela se publica en la colección «Clásicos populares»), pero no lo hace de cualquier manera: al buscar un sello de 1967 demuestra la preocupación filológica que caracteriza a esta editorial. Con la imagen de este sello soviético, la editorial Cátedra cubre las dos facetas que dan nombre a su colección, lo clásico y lo popular:



La editorial Tusquets ilustró la traducción de Margarita Estapé aludiendo a otro de los aspectos propios de los Estados totalitarios: la obligación de los ciudadanos de denunciar ante las autoridades cualquier comportamiento sospechoso. La cubierta de esta edición de 1991 nos muestra el busto de un hombre en el que la cabeza ha sido sustituida por una suerte de periscopio que termina en un ojo amenazante:



5. Conclusiones

Desde que Zamiatin escribió *Nosotros* en 1921, ha tenido que pasar prácticamente medio siglo para que se publicase su primera traducción española. Ha sido necesario que en el contexto de llegada se hayan generado las circunstancias socioliterarias adecuadas para permitir la recepción de esta obra precursora del género distópico. Es cierto que antes de que se publicara en 1970 la primera traducción española ya se conocía la existencia de Zamiatin en España, pero su presencia en las revistas literarias era mínima. La primera referencia a este autor que hemos encontrado en prensa aparece en un artículo de Sofía Casanova sobre la literatura eslava publicado en el *ABC* del 11 de septiembre de 1930. Zamiatin se menciona en él de forma marginal (y no por haber escrito *Nosotros*, sino en relación con su novela *Los isleños*). De ser un escritor prácticamente desconocido en el ámbito hispánico, Zamiatin ha pasado a ser un autor codiciado por las editoriales. A raíz de la primera traducción de Benúsiglio en 1970, la presencia del novelista ruso en los estudios sobre ciencia ficción empieza a ser más frecuente en España, tanto en los ensayos académicos (Ferreras 1972: 123), como en las revistas de divulgación: a título de ejemplo, baste citar el reportaje dedicado a las distopías en el número de agosto de 2014 de la revista *Muy interesante*, en el que se menciona en posición destacada la novela *Nosotros*. En la breve reseña que se le dedica a la novela, aparece el que ya empieza a ser un comentario clásico sobre la distopía de Zamiatin: «[...] gran sátira anti-utópica que inspiró 1984 a George Orwell» (subrayado nuestro). Aunque el autor ruso haya ganado posiciones en el

escalafón literario, resulta significativo que el principal elogio que se le dedica a su novela consista en ubicar a Zamiatin en una posición subalterna a Orwell.

¿Cómo explicar este éxito repentino de *Nosotros*? Aunque la calidad literaria de la novela es innegable, lo cierto es que en sí misma no puede explicar el éxito del que, de forma póstuma, está disfrutando Zamiatin en la actualidad. Tal como se ha señalado a lo largo de este trabajo, creemos que una de las razones por las que Zamiatin ha conseguido salir del olvido al que la censura soviética lo había relegado es la actualidad política de su novela. Aunque los dardos del escritor ruso se dirigieron fundamentalmente contra el estado totalitario comunista, lo cierto es que algunas de sus predicciones resultan inquietantemente actuales para el lector del siglo XXI. Nos referimos, por citar solo el ejemplo más visible, a las recientes informaciones que han aparecido en la prensa de todo el mundo sobre el espionaje generalizado de los servicios de espionaje occidentales, algo que ya había anticipado alegóricamente nuestro novelista cuando hablaba de edificios de cristal en los que la vida de los ciudadanos era totalmente visible para las autoridades. Resulta significativo que, al mencionar este espionaje del que estamos siendo objeto, la referencia literaria más frecuente entre periodistas haya sido, cómo no, el «Gran Hermano» orweliano. Seguramente, la mayoría de quienes citan *1984* desconocen que Orwell se inspiró en *Nosotros* para redactar su novela. Pese a que Zamiatin fue el creador de la primera novela distópica del siglo XX —y pese a que Orwell o Huxley, como ya se ha dicho, son continuadores de un género inaugurado por el autor ruso—, son los nombres de estos novelistas, sin embargo, los que primero nos vienen a la mente cuando hay que buscar referentes de obras futuristas distópicas. Creemos que el origen anglosajón de Orwell o de Huxley ha contribuido a que estos dos novelistas hayan llegado a ocupar una posición señera en el panorama de la ciencia ficción por encima de otros autores que, pese a haber escrito obras de igual calidad, son desconocidos por el gran público.

Reconozcamos que no todas las literaturas gozan del mismo prestigio a la hora de formar parte del canon de la literatura universal. Las obras artísticas creadas en aquellas culturas con mayor peso en la política internacional consiguen una mayor atención mediática, y, en consecuencia, tienen más facilidad para ser traducidas y recibidas en sistemas literarios extranjeros. En este sentido, tal y como han puesto de manifiesto los Estudios Culturales durante las últimas décadas, las obras literarias no dejan de ser «productos» de una industria cultural, la cual se rige por unos mecanismos comerciales no muy diferentes a los del resto de sectores industriales. Si comparamos la capacidad de promocionarse de la literatura anglosajona, por una parte, con la escasa promoción de la literatura rusa durante buena parte del siglo XX, por otra, comprenderemos fácilmente por qué son obras de ciencia ficción norteamericana las que aparecen citadas con más frecuencia cuando hay que buscar referentes del género (y ello pese a la gran calidad literaria de la ciencia ficción rusa, reconocida también por la crítica norteamericana).

Además de observar las «normas preliminares» (aquellas que se refieren a la política traductora general en la cultura de llegada: qué autores, obras, géneros, etc. se

traducen), también nos ha parecido relevante estudiar las «normas operacionales» que hemos observado en nuestro corpus de traducciones (procedimientos de traducción concretos a los que se recurre para verter la novela rusa en español: adiciones, elisiones, modulaciones, transposiciones, etc.). En este segundo plano más apegado a la forma lingüística de la novela, nos ha llamado la atención que todas las traducciones analizadas (las de Juan Benusiglio, Sergio Hernández-Ranera, Margarita Estapé y Alfredo Hermosillo en colaboración con Valeria Artemyeva) han optado por reescribir la novela de Zamiatin en un español fluido, transparente, fácil de leer; en definitiva, *invisible* (Venuti 1995). Nuestros traductores, en efecto, han optado por la «domesticación» de *Nosotros*, de tal manera que el lector español no percibe en ningún momento el estilo abrupto, entrecortado y difícil de la novela rusa; un estilo que incluso produce dificultades entre los propios lectores rusos para comprender el contenido de la obra. Cabe mencionar, en este sentido, la importancia del género en el que se ubica un texto para explicar el método de traducción del que es objeto: es muy posible que si *Nosotros* se presentase, ante todo, como una novela vanguardista, las peculiaridades estilísticas de Zamiatin se respetarían más fielmente en las traducciones, pero al ser considerada una novela de ciencia ficción, sus rasgos formales se sacrifican en aras de la fluidez de la lectura que caracteriza a los géneros populares.

Además de este rasgo estilístico, también se pierde en las traducciones españolas otra de las particularidades de la novela rusa. En *Nosotros* está presente uno de los rasgos lingüísticos más característicos de las obras de futuristas: el recurso a los neologismos, que tienen la función de recrear un entorno de novedades tecnológicas para el lector. Estos neologismos no solo designan los nuevos artefactos desarrollados gracias a los avances científicos, sino también los nuevos usos y costumbres sociales de la época que se está anticipando. Sin embargo, en muchos de los casos examinados, los traductores han optado por buscar una palabra ya existente en español, de tal manera que en las traducciones se pierden las sonoridades futuristas de muchos elementos léxicos inventados por el novelista ruso.

Aunque, siguiendo a Toury, hemos distinguido las normas preliminares de las operativas, es este mismo autor quien aclara que la división entre estas dos categorías no debe aplicarse de forma tajante, ya que ambos tipos de normas están íntimamente relacionados (1980: 53-54). Dicho de otra manera, los factores institucionales que influyen en la decisión de traducir una novela acaban repercutiendo igualmente en las decisiones operativas que toma el traductor a la hora de buscar equivalencias a los segmentos concretos del TO. Las traducciones españolas de *Nosotros* demuestran esta relación entre lo «macro» y lo «micro». Es en la traducción del léxico político de la novela de Zamiatin donde mejor se observa esta influencia de unas normas sobre las otras. Como ya se ha señalado, una de las razones por las que creemos que Zamiatin ha sido traducido tantas veces en los últimos años es que las denuncias políticas que vierte a través de su novela han cobrado una gran vigencia. Esta orientación política de las traducciones se refleja igualmente en determinadas equivalencias puntuales por

las que se han decantado los traductores, así como en las cubiertas y en otros paratextos de las ediciones españolas.

6. Bibliografía

6.1. Fuentes primarias

- Zamiatin, Evgueni ([1988], 2000). *Мы*. San-Petersburgo: Azbuka-Klassika.
- — (1952). *We*, Gregory Zilboorg (trad.). New York: Dutton.
- — (1970). *Nosotros*, Juan Benusiglio Berndt (trad.). Barcelona: Plaza & Janés.
- — (1972). *Nosotros*, Juan Benusiglio Berndt (trad.). Barcelona: Seix Barral.
- — (1975). *Nosotros*, de Mario Albanese (trad.). Buenos Aires: Grupo Editor de Buenos Aires.
- — (1984). *Noi*, Ettore lo Gato (trad.). Milano: Feltrinelli.
- — (1991). *Nosotros*, Margarita Estapé (trad.). Barcelona: Tusquets.
- — (1993). *Nosotros*, Juan López-Morillas, (trad.). Madrid: Alianza.
- — (2000). *Nosotros*, Margarita Estapé (trad.). Barcelona: Círculo de Lectores.
- — (2005). *Nosotros*, Margarita Estapé (trad.). Zaragoza: Las tres hermanas.
- — (2006). *We*, Natasha Randall (trad.). Londres: Random House.
- — (2008). *Nosotros*, Sergio Hernández-Ranera (trad.). Madrid: Akal.
- — (2010). *Nosotros*, Irina Bogdachevski (trad.). Buenos Aires: Mil Uno.
- — (2010). *Nosotros*, Juan Benusiglio Berndt (trad.). Ciudad de México: Lectorum.
- — (2010). *Nous Autres*, B. Cauvet-Duhamel (trad.). Edición electrónica disponible en: <http://www.ebooksgratuits.com/> [consulta realizada el 18 de enero de 2015].
- — (2011). *Nosotros*, Alfredo Hermsillo y Valeria Artemyeva (trads.). Madrid: Cátedra.

6.2. Fuentes secundarias

- Bak, Dmitri (2013). Las dificultades de la literatura rusa en el mercado global [en línea]. *Rusia hoy*. 6 de noviembre 2013. <http://rusiahoy.com/cultura/2013/11/06/las_dificultades_de_la_literatura_rusa_en_el_mercado_global_34041.html>, [Consulta: 20 de agosto 2014].
- Blackwell, Benjamin (2014). El «caso Zamyatin»: una advertencia censurada. *Nueva Sociedad* 251, 166-179.
- Brown, Edward (1976). *Brave New World, 1984, and We: An Essay on Anti-Utopia*. Ann Arbor: Ardis.
- Bulgakov, Mijail y Evgueni Zamiatin (1991). *Cartas a Stalin*, Víctor Gallego (trad.). Madrid: Mondadori España.
- Cavendish, Philip (1998). Zamiatin. En *Reference Guide to Russian Literature*. Neil Cornwell (ed.), 909-911. Londres: Dearborn Publishers.

- Connors, James (1975). Zamyatin's *We* and the Genesis of *1984*. *Modern Fiction Studies* 21 (1), 107-124.
- Csicsery-Ronay, Istvan (2008). *The Seven Beauties of Science Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Eco, Umberto (1965). *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Andrés Boglar (trad.). Barcelona: Lumen, 1968.
- Eikhenbaum, Boris (1926). Problèmes de ciné-stylistique. En *Les formalistes russes et le cinéma: poésie du film*. F. Albera (ed.), 44-45. París: Nathan, 1996.
- Fernández Cifuentes, Luis (1982). Teoría y mercado de la novela en España, del 98 a la República. Madrid: Gredos.
- Ferreras, Juan Ignacio (1972). *La novela de ciencia ficción*. Madrid: Siglo XXI.
- Heller, Leonid (1981). Zamjatin : prophète ou témoin ? Nous autres et les réalités de son époque. *Cahiers du monde russe et soviétique* 22 (2-3), 137-165.
- — (1983). La prose de E. Zamjatin et l'avant-garde russe. *Cahiers du monde russe et soviétique* 24 (3), 217-239.
- — (1992). À la recherche d'un nouveau monde amoureux : l'utopie russe et la sexualité. *Revue des études slaves* 64 (4), 583-602.
- — (1999). Temps-mouvement, espace-lumière : effet cinéma. Zamjatin et la prose des années vingt. *Revue des études Slaves* 3-4, 553-569.
- Horan, Thomas (2007). Revolutions from the Waist Downwards: Desire as Rebellion in Yevgeny Zamyatin's *We*, George Orwell's *1984*, and Aldous Huxley's *Brave New World*. *Extrapolation* 48 (2), 314-339.
- Lefèvre, Frédéric (1932): Une heure avec Zamyatin. *Les Nouvelles Littéraires*. 23 de abril de 1932.
- Lewis, K. y H. Weber (1988). Zamyatin's *We*, the Proletarian Poets and Bogdanov's *Red Star*. En *Zamyatin's We. A Collection of Critical Essays*. Gary Kern (ed.), 196-205. Anne Arbor: Ardis.
- Mellor, Anne K. (1983). You're Only a Rebel From the Waist Downwards: Orwell's View of Women. En *On Nineteen Eighty-Four*. Peter Stansky (ed.), 119-145. San Francisco: W.H. Freeman and Company.
- Picot, Jean-Pierre (1993). Féminité et contre-utopie. *Les Cahiers du GRIF* 47, 87-100.
- Simeoni, Daniel (2008). Norms and the state: The geopolitics of translation theory. En *Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in homage to Gideon Toury*. Anthony Pym, Miriam Shlesinger and Daniel Simeoni (eds.), 329-342. Amsterdam: John Benjamins.
- Spruiell, William C. (1997). A Lack of Alien Verbs: Coinage in Science Fiction. En *23rd LACUS forum of Science Fiction*. Allan Melbin (ed.), 441-452. Linguistic Society of Canada.
- Steinhoff, William (1976). *George Orwell and the Origins of 1984*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

- Toury, Gideon (1980). *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics
- Venuti, Lawrence (1995). *The Translators Invisibility. A History of Translation*. Londres-Nueva York: Routledge.
- Westfahl, Gary (1993). The Words That Could Happen: Science Fiction Neologisms and the Creation of Future Worlds. *Extrapolation* 34, 290-304.
- Zamiatin, Evgueni (1929). Автобиография [Autobiografía]. En Слово предоставляется [*La palabra se concede...*]. Moscú: Olma-Press, 2000.

Notas

1. La transposición de las técnicas pictóricas al plano literario no se reduce a estas descripciones geométricas, sino que llega más lejos. Como se verá más adelante, Zamiatin utiliza la forma gráfica de las letras para caracterizar a algunos de sus personajes. Así, las letras que dan nombre a los dos personajes femeninos principales (la *I* y la *O*) reproducen respectivamente la esbeltez de la primera y la redondez de la segunda (no solo física, sino también psicológica). De forma similar, la *S* se utiliza para nombrar a un personaje sinuoso de personalidad ambivalente. El hecho de que Zamiatin recurriese en estos tres casos a los caracteres latinos y no a sus equivalentes cirílicos (a diferencia del resto de personajes, en cuyos nombres sí se emplean los caracteres rusos) demuestra la importancia que le concedía el novelista al aspecto formal de las letras. Las interpretaciones simbólicas de los nombres de los personajes no terminan ahí. La *D* que encabeza el nombre del protagonista sí aparece en la novela rusa con el carácter cirílico (д), ya que este deriva de la letra griega delta, que en el lenguaje matemático se utiliza para simbolizar un *cambio de valor* en una variante, clara referencia a la transformación que sufre el personaje a lo largo de la novela. Las connotaciones de la letra *I* son también interesantes. *I* es una letra que existía en el alfabeto cirílico antes de la reforma de 1918 (la reforma post revolucionaria). Cabría interpretar que, al llamar a este personaje con esta letra, Zamiatin está aludiendo a su carácter salvaje e impulsivo, no domado aún por la revolución que instauró el Estado Único. (Sobre las connotaciones que Zamiatin asociaba a las letras, cfr. Annegov, 2001). Ninguna de las traducciones que componen nuestro corpus alude al simbolismo de los nombres de los personajes en notas a pie de página, ni siquiera en aquellas traducciones que sí han recurrido a este elemento paratextual para ofrecer otro tipo de informaciones a los lectores.

2. Este tipo de descripciones metonímicas son una constante en la obra de Zamiatin. También en el relato *Los isleños* los personajes suelen aparecer descritos a través de alguna parte significativa de su cuerpo que acapara todo el protagonismo y ensombrece el todo al que pertenecen. Lady Kemble, por ejemplo, queda reducida a sus labios, los cuales, son descritos como «gusanos». Llega un momento en el que la imagen cobra tal fuerza que anula el término real de la metáfora, de tal manera que Zamiatin ni siquiera utiliza la palabra «labios» para hablar Lady Kemble y se limita a mencionar «el leve movimiento de los gusanos» en el rostro del personaje.

3. Este comunicado oficial va precedido de una aclaración en la que D-503 explica que va a transcribir un párrafo publicado en la prensa del régimen: «Me limito a transcribir —palabra por palabra— lo que hoy se ha publicado en el *Periódico Estatal*». Resulta especialmente llamativo que en la traducción de Juan Benusiglio desaparezca esta primera oración —que es, de hecho, la oración con la que arranca la novela—, de tal manera que en esta versión el comunicado oficial de las autoridades parece haber sido escrito por el protagonista. En el capítulo de omisiones, cabe mencionar también la que hemos detectado en la edición de Cátedra, concretamente en la anotación número 21. Se trata de una omisión que achacamos a un simple descuido de los traductores, pues en el fragmento omitido no hemos apreciado ninguna información controvertida ni de difícil traducción. En este caso, la omisión afecta a dos páginas de la novela original.

4. Una de las pruebas de que Zamiatin ha abandonado las posiciones marginales del sistema literario y ya es reconocido como un clásico de la ciencia-ficción es que su obra *Nosotros* está empezando a ser objeto de ciertas prácticas editoriales poco honestas, al igual que otros grandes clásicos de la literatura. En esta edición publicada por la editorial mexicana Lectorum se copia literalmente la traducción de Juan Benusiglio sin mencionar su nombre.