

CONSERVACIÓN Y CREACIÓN. RESPUESTA DIFERIDA A UN ACTOR CHINO

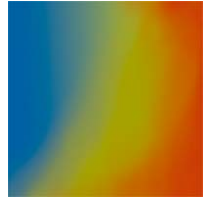
Juan Mayorga

Voy a contar algo que ya he contado varias veces y siempre de forma distinta. Tampoco esta vez contaré la verdad.

El año 2000, año del Dragón, hallándome en China, asistí a un ensayo de la Compañía Nacional de Ópera de Pekín. Yo nunca había visto ese género de espectáculo, que me fascinó. Como un tesoro, guardo en mi memoria la escena del reencuentro de un hombre y una mujer. Él gira lentamente en torno a ella pidiéndole perdón por una falta. No recuerdo si el hombre habla durante una hora o si no pronuncia una palabra. La mujer evita los ojos del hombre, pero al final sus ojos se encuentran y ella le da su perdón. ¿O todavía no lo ha hecho y él sigue girando alrededor de su silencio, hasta que ella le devuelva una mirada? También recuerdo a esa mujer proclamando su inocencia ante un tribunal, presentando su inocencia en el leve movimiento de sus manos. Recuerdo un combate entre el hombre y su enemigo. Parecen un hombre y su otro, pero finalmente son un hombre y él mismo.

Acabado el ensayo, me presentaron al magnífico actor protagonista, con el que pude conversar un rato. Él estaba ante mí, pero parecía hablarme desde otro tiempo. Aquel actor era hijo de un actor, quien a su vez había sido hijo de un actor, quien a su vez había sido hijo de un actor... Ante él, se tenía la sensación de estar ante todos aquellos hombres a la vez, porque su trabajo era interpretar los mismos papeles que su padre, su abuelo y su bisabuelo habían interpretado, y, hasta donde él podía saberlo, hacerlo exactamente como ellos lo habían hecho. Y con el mismo vestuario, la misma escenografía, la misma música... Porque – me explicó el actor- esas obras se representan, hasta en sus menores detalles, siempre igual.

¡Siempre igual! La absoluta renuncia a la originalidad, tan extraña al teatro occidental -donde los participantes en la puesta en escena de un clásico, desde el director hasta el tramoyista, suelen presumir de haber hecho una aporte decisivo a su renovación-, me interesó mucho. Para asegurarme de que había entendido bien, pregunté al actor si las óperas nunca eran representadas desde una perspectiva contemporánea, tal como hacemos en Occidente con nuestras obras clásicas. Él respondió que no: las óperas se representaban hoy exactamente como se habían representado siempre y así habría de hacerse en el futuro. Habló con tanto aplomo que sentí que me estaban respondiendo también su padre, su abuelo y su bisabuelo. Yo insistí: “¿Nunca se actualizan?”. Contestó: “En el escenario, no. Es el espectador el que las actualiza”. Yo me arriesgué una vez más: “¿Trabajaría usted con un director que interpretase las óperas desde un punto de vista contemporáneo o en una obra contemporánea?”. El actor chino me contestó con un gesto de desprecio que fue mucho más que un no. No cabía duda de que, a su juicio, los directores podían guardarse su punto de vista contemporáneo, porque las óperas eran siempre contemporáneas y siempre lo serían, y



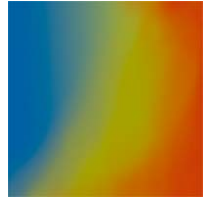
transmitirlas desde el punto de vista de una persona o de una época era empequeñecerlas. En cuanto a las obras contemporáneas, eran perfectamente innecesarias, puesto que las viejas óperas ya contenían todo lo que puede decirse acerca de la Humanidad.

Es muy probable que el actor chino me haya olvidado. Sin embargo, él se convirtió para mí en un problema. Pienso a menudo en él. Pienso en él cada vez que trabajo en la adaptación de un texto clásico, y cada vez que me dispongo a escribir un texto propio. El actor chino, y su padre, su abuelo, su bisabuelo, todos ellos, irrumpen y me preguntan: ¿Por qué? ¿Por qué adaptar los clásicos, que lo son precisamente por su capacidad de dar expresión a cualquier tiempo? ¿Y por qué escribir una palabra más si las grandes obras del pasado ya encierran todo lo que merece la pena decirse? Ese extraordinario depósito que constituye la historia de la literatura dramática, ¿no basta?

También pienso en el actor chino, con menos zozobra, cuando asisto a espectáculos en los que no he intervenido, cuando escucho música o cuando entro en una sala de exposiciones o en un museo. Antes o después, él se me aparece para persuadirme de que la aspiración a la originalidad es una enfermedad nefasta. Reconozco que a veces le resulta muy fácil convencerme y que yo mismo acabo diciéndome: ¿Por qué? ¿Por qué este pueril narcisismo? ¿Por qué no aceptar nuestra pequeñez y concentrar nuestras escasas fuerzas en la custodia del pasado? ¿No es ahí, en nuestro pasado, donde está lo mejor de nuestro futuro? ¿Por qué, en lugar de vociferar para mostrar que estamos presentes, no guardamos silencio y escuchamos las grandes voces que nos precedieron?

Sin embargo, en estos días estoy implicado en la escritura de una versión de "La tragedia del Rey Lear". Alguna vez he dicho que esa obra es una enciclopedia abreviada de lo humano; que todo lo humano –todos los deseos, todos los miedos– está contenido en ella. Así como todos los estilos y todos los géneros, porque Shakespeare todo lo hereda y todo lo anticipa. Sé que se trata de una obra que hay que leer con la humildad con que se entra en un templo. Y, sin embargo, para su próxima puesta en escena he tomado algunas decisiones que no coinciden con las fijadas en el texto de Shakespeare. He eliminado información que me parecía redundante o superflua, he reescrito zonas que creo incomprensibles para muchos espectadores contemporáneos, he desarrollado personajes y reducido la presencia otros, he dado la última palabra al bufón... Todo ello con la tranquilidad que me da saber que, por erróneas que sean mis decisiones, el original shakespeariano siempre estará al alcance de quien quiera leerlo. Pero también con la angustia de quien no está seguro de ser un buen traductor.

Más de una vez he defendido que el adaptador de textos clásicos es un traductor. Adaptar un texto es traducirlo. Esa traducción puede hacerse entre dos lenguajes –el inglés y el español, por ejemplo-, o dentro de un mismo lenguaje –cuando versionamos en España, por ejemplo, una comedia de Lope-. Esa traducción se hace, en todo caso, entre dos tiempos. Un texto teatral nace en un determinado tiempo, cuyos rasgos lo atraviesan. Incluso si el texto combate esos rasgos, éstos lo atraviesan en la medida en que los combate. El adaptador trabaja para

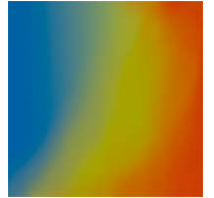


que ese texto viva en un tiempo distinto de aquél en que nació. Adaptar un texto teatral es llevarlo de un tiempo a otro. Por eso, no debe haber hombre más consciente del tiempo que el adaptador. Una de cuyas misiones consiste, precisamente, en que el espectador enriquezca su conciencia del tiempo.

A este respecto, la decisión paradigmática entre las que toma un adaptador se refiere a las expresiones del original cuya inteligibilidad se ha debilitado con el tiempo. El adaptador puede buscar sus correspondientes en el lenguaje actual. La aspiración a una correspondencia directa está, de antemano, condenada al fracaso. Pero, en la búsqueda no ingenua de correspondencias, el adaptador puede hacer un servicio a su idioma si es capaz de visitar, en la lengua actual, lugares a los que nunca hubiera llegado sin el impulso de la lengua más joven. En este sentido, la adaptación de un viejo texto hace más hondo el idioma actual y lo ensancha. A través del adaptador, la lengua de hoy se extiende a partir de las exigencias que le hace la lengua de ayer. Pero el adaptador también puede conservar aquellas expresiones opacas valorándolas precisamente en su opacidad. Porque esa opacidad da al espectador conciencia de la historia del lenguaje. Ante la expresión que ayer estuvo cargada de sentido y que hoy recibimos como ruido, ante la palabra que el hombre de hoy siente propia y ajena, el oído recuerda que el lenguaje tiene historia. En esa no comprensión, el oído presencia el cuerpo mutilado del verbo y es ganado por una nostalgia de lengua. Cada expresión desvanecida es memoria de lo que entre uno y otro tiempo se ha perdido. Esas palabras ponen en escena un tiempo que se fue. Lo que se oye al oír una expresión devenida ininteligible es el paso del tiempo. En la herida del lenguaje se representa el tiempo.

La opción entre evitar la opacidad de una palabra o salvaguardarla puede servir de modelo a otras que el adaptador toma ante personajes, espacios, acciones, imágenes, conceptos... El adaptador puede hacer que el espectador reciba la obra como un eco del pasado, en parte no inteligible, o actualizarla, venciendo la erosión del tiempo. Puede respetar las leyes del sistema teatral en que la obra nació o ajustar la obra a las leyes del sistema teatral que la recibe. Puede leer la obra como si él fuera su primer lector o nutrirse de la historia de sus lecturas. Puede imaginarse a sí mismo como un contemporáneo de la obra o hacerse cargo de lo que el tiempo ha dejado caer sobre ella.

En todo caso, el adaptador está obligado por dos fidelidades: la fidelidad al texto original y la fidelidad al espectador actual. Esas fidelidades se hallan en una relación tensa. El adaptador sabe que esa tensión está en el corazón mismo de su trabajo. La misión del adaptador es doble: conservar y renovar. Y no se cumple mejor con la misión conservadora dejando intocado el original, si el tiempo ha convertido éste en un objeto ilegible. Es decir, si el tiempo ha hecho que el texto deje de ser texto. Ello no ha de entenderse como un salvoconducto para la arbitrariedad, sino como una llamada a la responsabilidad. Sólo una intervención responsable –artística- puede hacer justicia al original. Sólo ella puede despertar en el espectador la nostalgia del original. El adaptador no es ni un arqueólogo ni un cirujano plástico. El adaptador es un traductor. Para ser leal, el adaptador ha de ser traidor.

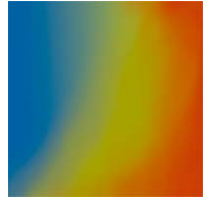


En un sentido no equivalente, pero sí semejante, propongo considerar traductor, por ejemplo, al músico que versiona una composición clásica. También al comisario de una exposición que selecciona unas pinturas y las presenta en un cierto espacio, en un cierto orden y bajo un cierto título. Propongo considerar traductores, en general, a aquellos que intervienen en la problemática transmisión de una pieza del pasado. Todos ellos hacen un desplazamiento que es una traducción, es decir, una operación al mismo tiempo conservadora y creadora. Del movimiento de la traducción, que incluye tanto la continuidad (la transmisión) como la interrupción (la ruptura), queda fuera el "Siempre igual" de la repetición infinita, pero también la pretensión de hablar un lenguaje adánico, primigenio. En el límite –en la medida en que no sólo se traducen palabras, sino también ideas, formas, gestos...- cada creación puede ser considerada una traducción. Porque en cada obra se salvan otras que la precedieron, como en un nuevo estilo se salvan aquellos que el nuevo cita y aquellos que combate. Finalmente, la historia de la cultura puede ser vista como una incesante migración de país a país, de época a época, de arte a arte: como una infinita traducción.

Quizá nadie haya reflexionado tan intensamente sobre el misterio de la traducción como Walter Benjamin. A su juicio, lo más importante para el traductor es aquello imposible de traducir. Porque, cuando el lenguaje de llegada resulta insuficiente, la fidelidad al original impulsa la extensión de aquél. En ese momento, fidelidad y libertad coinciden. La mejor traducción entre dos idiomas sería, según Benjamin, aquella capaz de hacer que ambos se reconociesen como fragmentos de un lenguaje superior. En este sentido, en la traducción se representa un lenguaje puro, la lengua de la verdad, el fin mismo de la filosofía. Cada traducción es para Benjamin no sólo una forma de supervivencia de la obra original, sino la representación del infinito movimiento de las lenguas hacia una lengua verdadera. La esperanza de ese lenguaje absolutamente otro reside, por tanto, entre líneas, en el espacio de lo todavía no escrito en ningún idioma.

Como es sabido, Walter Benjamin fue tanto un izquierdista como un conservador. Dedicó buena parte de su vida a meditar sobre obras artísticas del pasado –los `Trauerspiele´ barrocos, por ejemplo- y concibió muchos de sus textos –"Infancia en Berlín, "Alemanes"...- conforme al modelo judío del Arca de Noé. Al abrir su correspondencia, descubrimos que pocos días fueron tan felices para él como aquel en que le autorizaron a visitar el infierno –los depósitos reservados- de la Biblioteca Nacional de París. Sí, sin duda, Benjamin fue un conservador, pero un conservador a contracorriente que se atrevió a decir que todo documento de cultura es al mismo tiempo un documento de barbarie. Por supuesto, esa frase es una exageración, pero no hay filosofía sin exageración. Lo decisivo es que pocos como Benjamin nos han advertido contra la utilización de la cultura para camuflar silencios y olvidos. Benjamin –y después de él, los frankfurtianos empezando por Adorno- nos enseñó que la cultura puede ser un fetiche enmascarador, una fábrica de fantasmagorías y de mixtificaciones ideológicas.

No sé cómo hubiera reaccionado Benjamin al "Siempre igual" del actor chino. Quizá poniendo su tenacidad a la altura de las de los pacientes héroes kafkianos –el acusado de "El proceso",



el agrimensor de "El castillo"...-. Quizá, por el contrario, en el obstinado ejecutar, una y otra vez, gestos heredados, Benjamin viese una miniatura del eterno retorno –la peor pesadilla para un mesiánico como él-. Quizá Benjamin valorase que el actor chino, al elegir una vieja ópera y ejecutarla, toma una decisión de presente, ligada a sus valores e intereses, inevitablemente distintos de los que guiaron a su padre. Quizá Benjamin se preguntara si la terca repetición del actor chino es la mejor respuesta a la pregunta "¿Cómo conservar?".

¿No se lamentó el propio actor –¿o pertenece esto a la parte del recuerdo que me he inventado?- de que la ópera de Pekín ya sólo interesaba a ancianos y a turistas? Quizá la repetición no sea siempre la mejor forma de conservar. Del mismo modo que entre nosotros hay museos, teatros y salas de conciertos que, con la mejor voluntad, fracasan en su misión conservadora, convertidos en una suerte de residencias terminales para objetos incomprensibles fuera del tiempo en que surgieron. Si nadie se baña dos veces en el mismo río, si todo está cambiando incesantemente alrededor, la insistencia en el "Siempre igual" podría ser la vía más segura hacia la soledad. Podría suceder que el actor chino acabase tan abandonado como el kafkiano artista del hambre en su jaula, repitiendo sus gestos para nadie, en la compañía sólo de su padre, su abuelo y su bisabuelo. Quizá el actor chino debiera hacer un esfuerzo de traducción.

Traducir: en lugar de salir de cacería al coto ajardinado de la Historia para luego exhibir las capturas como un botín de guerra, construir una cita peligrosa entre dos tiempos. Una cita de la que puede resultar no una fusión de horizontes, sino un imprevisible tercer tiempo. Una cita que no nos confirme en lo que somos, sino que nos haga incómodas preguntas. Que no refuerce nuestras convicciones, sino que las ponga en crisis. Que no nos muestre el pasado en vitrinas, enjaulado, incapaz de saltar sobre nosotros, definitivamente conquistado y clausurado, sino como un tiempo indómito que amenaza la seguridad del presente, haciéndonos escuchar el silencio de lo que quedó al margen de toda tradición. Porque en cada ahora es posible reconocer el sentido de lo que hasta ayer nos pareció insignificante, al contemplarlo desde una perspectiva en que nunca antes pudimos situarnos. En cada ahora podemos decidir qué pasado nos concierne, en qué tradiciones nos reconocemos. El pasado no es un suelo estable sobre el que avanzamos hacia el futuro. Lo estamos haciendo a cada momento. El pasado es imprevisible. Está ante nosotros tan abierto como el futuro.

Ese pasado abierto no puede, por su parte, ordenar al presente que se calle, clausurándolo. Aunque los muertos no dejen de hablarnos, lo que nos dicen no nos es suficiente. No siempre encontramos el original cuya traducción podría expresar lo que deseamos o lo que tememos. A veces, no nos basta traducir. A veces, necesitamos decir una palabra nueva, aunque sea para descubrir mañana que lo que hoy decimos ya había sido dicho ayer. A veces hay que arriesgarse a nombrar algo por primera vez, y proteger a los que asuman ese riesgo. Sabiendo que, probablemente, los que mejor hablen por su cuenta sean también nuestros mejores traductores, aquellos con mayor capacidad de escucha. Aquellos que sepan en su día decir, como Verdi, "volvamos a lo antiguo y será un progreso".

En todo caso, traducción o voz original sólo tendrán valor si nos hacen más ricos en experiencia. ¿Se está cumpliendo hoy esa misión esencial? Preguntármelo me hace recordar una carta que Goethe escribió a Zelter en 1825, a la edad de setenta y seis años, y que puede leerse hoy como una profecía: “La riqueza y la velocidad son aquello que fascina al mundo y a lo que todos aspiran. (...) Claramente, el nuestro es un siglo para las cabezas astutas, para hombres sencillamente prácticos que, dotados de cierta habilidad, sienten alguna superioridad sobre la masa aunque carezcan de capacidad para elevarse hasta lo más alto. Mantengámonos nosotros, en la medida de lo posible, en aquella actitud en la que hemos estado avanzando. Probablemente seremos los últimos, con la compañía de cada vez menos hombres, de una época que no ha de volver jamás”.

Las palabras de Goethe parecen haber sido pronunciadas para describir un tiempo como el nuestro, fascinado por la riqueza y la velocidad. Y para caracterizar a muchos líderes de nuestra cultura: hombres astutos, sencillamente prácticos, que, dotados de cierta habilidad, pueden auparse un milímetro sobre la mayoría, aunque sean incapaces de elevarse mucho más allá. Pocos son hoy los que se atreven a desafiar a la mayoría. Y por desafío no entiendo el escándalo inane y, por tanto, reaccionario. Ojalá, en lugar de éste, nos saliese al paso una cultura realmente polémica, generadora de conversación. Una cultura crítica, socrática, auténticamente peligrosa. Lo que abunda es, por el contrario, una cultura pasteurizada, estandarizada, trivial, que apenas se distingue de la industria del entretenimiento. Una cultura que no interrumpe, sino prolonga, la educación universal en la docilidad y en el gregarismo. Que no da a la gente medios para criticar lo que pasa, sino que la induce a confirmar lo que hay. Que contribuye a la regresión del ojo, del oído y de la memoria. A la atrofia de la experiencia.

Experiencia: en su capacidad de extenderla, ahí podemos medir el valor de una voz nueva. En su capacidad para ayudarnos a vivir en un mundo extraño y a veces oscuro. Esa voz es urgentemente necesaria; cualquier otra debería ser despreciada con el gesto, humilde y soberbio, con que me dices “Siempre igual”.