ECOLOGÍAS DE LA TRADUCCIÓN: LA ÓPERA CLÁSICA CHINA Y EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO[1]

Todavía es demasiado pronto para hablar de una tradición consolidada de representación del teatro español del Siglo de Oro en inglés. Sin embargo, las producciones individuales—en su mayoría de un número limitado de obras canónicas—y las varias temporadas dedicadas a ellas han contribuido a llevarnos a cierto reconocimiento genérico; así, una producción en 2017 de *Las bizarrías de Belisa* de Lope (desconocida en inglés y representada en el Reino Unido como *The Agony and The Style)*, se pudo ofrecer al público de Cardiff como «otra joya del Siglo de Oro español».[2] Aunque ha habido importantes análisis basados en «performance» publicados en el área de Estudios Hispánicos y en otros campos relacionados, la propia disciplina ha tendido a producir lecturas detalladas del texto, su discurso basado en lo literario y sus métodos interpretativos orientados hacia las conclusiones invariantes. No sorprenderá que esta incansable lectura de obras en términos de elementos constituyentes fijos y temas aglutinantes haya derivado de y

[1] Entregado 25 de enero de 2020. Aceptado: 7 de enero de 2021
[2] Lope de Vega, *Las bizarrías de Belisa*, traducida por David Johnston como *The Agony and the Style*, se estrenó el 30 de noviembre de 2017 en el Richard Burton Theatre, Royal Welsh College, Cardiff.

contribuido a formar un hilo seminal de crítica que ha tendido a insistir en la comedia como una forma caracterizada por diferencias determinantes, es decir en su unicidad.

Precisamente esta cualidad absoluta fue la que Arnold Reichenberger afirmó haber identificado cuando propuso su teoría de la unicidad (*uniqueness*) de la comedia, aparente en la complejidad de sus formas polimétricas junto con su aparente arcana obsesión con el honor, que efectivamente servían para excluirla de cualquier conexión significativa con otro público fuera del hispanoparlante (Reichenberger: 1959: 303-316). Los efectos de este acorralamiento crítico, reforzados por una generación de estudios derivados de las restricciones formuladas por A. A. Parker acerca de los llamados principios que gobiernan las prioridades—y a su vez las opciones de representación—de la forma, han sido tan vastos como interconectados (Parker: 1958: 42-59). Por ello, las variaciones sobre este tema de la imposibilidad de traducción han informado las suposiciones por parte de muchos estudiosos del teatro en general que esas obras no son más que pálidos reflejos del drama isabelino inglés.[3] Estas suposiciones están reforzadas por la continua insistencia de los especialistas hispanistas sobre las inviolables cualidades del texto original (una posición que dio lugar a un acalorado debate en la Royal Shakespeare Company acerca del uso y abuso de subtítulos en su temporada de obras del Siglo de Oro en el Teatro Español de Madrid en 2004),[4] y por la opinión de algunos traductores académicos recientes que la forma polimétrica es un *non plus ultra* que el traductor sencillamente no puede cambiar.[5]

El teatro áureo español en traducción inglesa se ha visto progresivamente obligado a liberarse de esta debilitadora etiqueta de unicidad formal. La salva inicial en esta confrontación vino del director y

[3] Por ejemplo, en su muy conocida *History of the Theatre*, Oscar Brockett y Franklin Hildy escriben acerca del drama del Siglo de Oro que «Sus preocupaciones con un estrecho código de honor y su falta de sondear el destino humano son limitaciones que lo hacen menos universal que la mejor obra inglesa» (Brockett y Hildy: 2008: 139).

[4] Para más detalles ver Johnston (2007) 50-51.

[5] Una opinión característica es la expresada por A. K. G Paterson en el Prefacio a su traducción *The Painter of His Dishonour*, donde nota que «La presencia de la poesía en el original se reconoce al traducirla a verso inglés, la de la polimetría al meterse en una variedad de formas» (Paterson: 1991: v). También Victor Dixon nota en la Introducción a su traducción *The Dog in the Manger* que no optar por una traducción en verso «sería traición» (Dixon: 1990: 6).

crítico teatral Eric Bentley, quien se opuso a la afirmación proteccionista de Reichenberger de unicidad al señalar una igualmente implausible universalidad entre dramaturgos como Lope de Vega, Calderón y Tirso, un aparente garante de la viabilidad de su traducción. (Bentley: 1970: 147-173). Pero como traductor, el mismo Bentley no se refería simplemente a un mal definido potencial de traducibilidad como una constante dentro de este teatro, sino más a las dinámicas de complementariedad inherentes al mismo acto de traducción. Su caracterización de una obra de teatro como «un río de sentimiento en el cual la razón, la voluntad y el sentimiento siempre actúan juntos, simultáneamente y en estrecha interdependencia» (Bentley: 1964: 3) no solamente captura el espíritu barroco del teatro áureo español en general, con su intuición del fluir de una vida inestable e inconstante, superpuesta (quizás unida) por la poética de las múltiples representaciones del *yo* al *otro*; también sugiere las cualidades que atraen a nuevos públicos hoy a estas obras en traducción. Lo que traen al escenario, quizás primordialmente, es una encarnación de lo que llamó Raymond Williams «la estructura de la afectividad», que insistía que «obra en las partes más delicadas y menos tangibles de nuestra actividad» (Williams: 1998: 53). En la actualidad de la «performance» del siglo XXI, cuando la emoción se entiende cada vez más como central a la cognición, esas obras, así como el teatro de García Lorca, refuerzan el valor—subjetivo y estético—que vemos reflejado en la experiencia emocional y el arte sensual. Las obras del Siglo de Oro tienen una extraordinaria capacidad para generar energías y fuerzas que relacionan poderosamente al espectador con el escenario, a través de respuestas emocionales por las cuales el traductor podría construir, a su vez, las conexiones extra-textuales que son el corazón de la complicidad del público. Es en este intenso espacio de conexión entre la obra original y el público meta (*target*), donde, para usar la memorable frase de David Hare, «el teatro tiene lugar en el aire», donde residen los más profundos ofrecimientos de la traducción para la escena (Hare: 1991: 24).

«Affordances»,[6] ecología y la gran labor de la traducción

Hablar de las «*affordances*» de la traducción sugiere la búsqueda de una acomodación entre el nuevo contexto de recepción y el texto que se ha de traducir. Derivado de su significado original en la biología evolucionaria, en la que el verbo «*to afford*» se refiere a los efectos de las características por las cuales cierto medio ambiente sostiene—o extingue—una particular forma de vida, en su estudio pionero *The Ecological Approach to Visual Perception* James J. Gibson fue el primero en inventar el uso del término como una manera de conceptualizar la dinámica de una complementariedad entre objeto y contexto que está arraigada en las energías particulares del contingente (Gibson: 1979: 127). Aplicada a la traducción, esta manera de entender «affordance» nos permite ir más allá de las consideraciones oposicionales del texto traducido como una creación de segundo o primer orden, más allá de los parámetros de lo fijo y lo libre, que juntos circunscriben la toma de decisiones en la traducción. En lugar de ello nos lleva a dedicar nuestra atención al texto origen no como el original contra el que el texto meta se mide, sino como un posible lugar de traducibilidad actual, a veces para bien pero a veces para mal. Un ejemplo de tal traducibilidad, donde las «affordances» marcan una diferencia evidente, fue la producción en 1936 por La Theatre Union de Joan Littlewood y Ewan MacColl de la traducción de *Fuenteovejuna* por John Garret Underhill, orientada a relacionar las divisiones de clase social en Inglaterra con las ideologías que en aquel momento dividían a la España de la Guerra Civil. El mismo MacColl sucintamente expresó las «affordances» del momento que hicieron posible una representación significativa: «Bajo todos los aspectos, *Fuenteovejuna* fue la obra ideal del momento. Su tema, la sublevación de un pueblo contra un dictador tiránico y violento, era una

[6] El psicólogo James J. Gibson introdujo originalmente el término en su artículo de 1977 «Teoría de los ofrecimientos estimulares» y lo exploró más a fondo en su libro *The Ecological Approach to Visual Perception* (Aproximación Ecológica a la Percepción Visual) en 1979. Define «affordance» (*ofrecimiento*) como todas las «posibilidades de acción» latentes en el entorno, objetivamente medibles e independientes de que el individuo las reconozca como acciones posibles, pero siempre en relación con agentes y por lo tanto dependientes de sus capacidades. Por ejemplo, un conjunto de escalones de un metro de altura no permite la acción de subir si el agente es un niño gateando. La definición de Gibson es la prevalente en psicología cognitiva.

reflexión en microcosmos de lo que estaba ocurriendo en España en aquel momento» (MacColl: 1986: xi).

Como es sabido, tanto para Littlewood como para MacColl, la inclusividad del espectador era el centro de su estética, primariamente por razones políticas para forjar una comunidad de propósito. Pero, a la vez, todo teatro depende de la comunidad del público, de tal manera que, por extensión, en una traducción para cualquier tipo de representación la meta del traductor es asegurar la complicidad con el espectador, forjar conexiones entre el contexto de recepción y el mundo material en la escena. Si, como dice Hare, el teatro tiene lugar en el aire, hay que facilitar al espectador una presencia participativa, no solamente como observador crítico o racional sino como co-creador de toda una gama de posibles significados y experiencias que ofrece el mundo del escenario. En ese sentido, aunque la traducción en general inevitablemente revela el significado o sentido como inestable y la experiencia individual como movediza y contingente, es por anclar el texto traducido a las «affordances» del contexto receptor que el traductor reconstituye la posibilidad de dar sentido y forma a la experiencia—no de manera permanente sino mientras la complementariedad proporcionada esté visible en la escena.

De este modo, la intervención del traductor se orienta primariamente hacia la creación de una relación entre el texto y el nuevo medio ambiente; este concepto de traducibilidad como complementariedad se deriva de la consideración de este medio ambiente—ya sea espacio público o momento cultural—como un ecosistema al cual el texto traducido contribuirá, hasta cierto grado al menos, por representación de sus propios intereses, la afirmación de sus propios valores, y el enriquecimiento cultural ofrecido por sus propias formas, pero también al cual necesariamente tendrá que adaptarse para sobrevivir. Las «affordances» del contexto de la recepción de 1936, por ejemplo, sirvieron para que aquella producción de *Fuenteovejuna* generara una serie de nuevos sentidos y prácticas, tanto políticas como artísticas, y últimamente que restaurara una nueva materialidad al texto.

De esta manera el texto traducido avanza hacia un destino claramente entendido, sostenido por una red de prácticas, interpretaciones y usos que estimula en su nuevo ambiente. Asimismo, aunque está situado en el Madrid del siglo XVII, *Las bizarrías de Belisa*, bajo el título *The Agony and The Style,* evocó en su representación las

poderosas tensiones entre mundos interiores sostenidos por la fantasía, el deseo y el subterfugio, y un mundo exterior caracterizado por la competición y el peligro—reminiscentes de este modo de las oposiciones en el memorable montaje de Stephen Daldry de *An Inspector Calls*. Sencillamente, la traducción es reconocible como una versión de la obra original, pero también enriquecida por las dimensiones connotativas que ahora atrae sobre sí misma.

Esta creciente capacidad de relacionarse y crear sentido no oscurece nuestra visión de cómo fue el texto original, sino que nos lleva a la emoción de un espacio evolucionario generado por un antiguo texto que renace con un nuevo sentido para un nuevo público. Las implicaciones de esta evolución son claras: el acto de traducción no es simplemente un concepto de producción al que está subordinado el texto, sino un acto de escribir que impulsa hacia delante el texto en su totalidad, dar nueva vida a una vieja forma. Por eso una gran variedad de críticos teatrales, como Dennis Kennedy, y teóricos de la adaptación, como Linda Hutcheon, coinciden en sus argumentos centrales que las traducciones escritas hacia delante de esa manera son efectivamente obras de méritos propios (Kennedy: 1993: 2; Hutcheon: 2006: 21). También aquí hay un eco de la declaración de primer orden ontológico del texto de Archibald MacLeish que «un poema no debe significar sino ser» (MacLeish: 1952: 40), y de la campaña más tardía de Susan Sontag contra las prácticas excesivamente determinantes de interpretar el sentido original y el contexto (Sontag: 166: 10), y la postcrítica actual, con la mirada fijada firmemente en la materialidad del texto, sea traducción o no (Felski: 2015: 34).

Pero también hay algo que falta aquí, y es que el mismo texto traducido puede proporcionar un tipo especial de conexión, un acceso a lo que podríamos considerar un estado de relación creada a través de culturas y tiempos. Por ejemplo, el impacto total de *Fuenteovejuna* se derivó de la manera en que se dirigía simultáneamente a la experiencia de diferencias de clases en la recesión de la Gran Bretaña de los años 1930, y también del país donde esas diferencias se habían agudizado en la confrontación ideológica de la Guerra Civil. Esta interacción evolucionaria entre el viejo texto y el nuevo ambiente es central a esta discusión.

La consideración de «affordances», cuando se aplican como un instrumento para entender tanto el potencial como la labor de traducción,

pone en juego una gama completa de interacciones—sistemáticas, institucionales, culturales, críticas, sociales y estéticas—entre el texto y las nuevas condiciones de representación, así como se ve en la discusión inicial de Gibson, donde el objeto y el ambiente receptor solamente se pueden entender cuando están considerados juntos. Es lo que podría llamarse «tener una visión más amplia». Y una de las afirmaciones centrales de este artículo es que precisamente esta visión más amplia es lo que con frecuencia está ausente de la discusión de la traducción. Necesitamos imaginar el marco amplio del proceso evolutivo si queremos comprender cómo se organiza la traducción y cómo es organizada alrededor de lo que más completamente la define. Es la gran labor de la traducción: su función como generadora de asociación creativa, de lo que describió Octavio Paz como las «convergencias» que animan «una red de relaciones, o más precisamente, un circuito de comunicación» (Paz: 1987: 218).

Siempre hay una tentación de enfocarse crítica y teóricamente en los distintos elementos o en los resultados de la práctica de la traducción, pero eso es subestimar su contribución a la transmisión cultural. De la misma forma algunos sectores de la crítica áurea, como hemos comentado, a lo largo de los años tendían a malinterpretar y denunciar el potencial de la comedia en traducción como representación válida a causa de las dificultades percibidas en traducir los elementos constituyentes de su estética. El filósofo Peter Sloterdijk ataca las actitudes reduccionistas, notando con característica precisión aforística que «la modernidad es la autorrealización del mito analítico que da precedencia a las partes más pequeñas sobre su conjunto» (Sloterdijk: 2014: 370). Su acerbo análisis del fracasado proyecto de modernidad, que él contrasta agudamente con el orden natural de las cosas, propone un movimiento que deja atrás las prácticas cuyas perspectivas reflejan lo nacional y lo únicamente racional, y propone un movimiento hacia lo que él llama «un horizonte más amplio, a la vez ecológico y global» (Sloterdijk: 2011: 4). En ese aspecto, el teatro español del Siglo de Oro en traducción, en su movimiento hacia aquel horizonte más amplio, ha tenido que funcionar no en conjunción con los mitos analíticos de crítica que dan «precedencia a las partes más pequeñas sobre su conjunto» sino contra ellos.

Ecosistemas de Performance

Este artículo considera que la traducción funciona en estos términos: es decir, estableciendo circuitos de contacto en, y a través de lo que podríamos caracterizar como una ecología de espacios de «affordance» dentro de un marco global (pero no globalizante). Dicho de este modo, las diferentes tradiciones de performance, como las aludidas en el título de este ensayo, bien en su lengua original o en traducción, funcionan dentro de espacios de «affordance». También podríamos considerarlas ecosistemas. El teatro, aun dentro de diferentes sistemas nacionales, se caracteriza por una variedad asombrosamente rica de formas y prácticas singularmente dotadas de la habilidad de engendrar mundos en otros lugares, núcleos de actividad de representación o performance con el potencial de atraer a nuevos públicos. Y la traducción, en este aspecto, es la ecología global en que tales espacios interactúan, y que lleva estos núcleos a diferentes públicos. Este es el caso ahora del Siglo de Oro en inglés, pero hay otras tradiciones de performance, situadas dentro de sus propios sistemas, fortificadas por su propio capital crítico acumulado, que de manera semejante están encasilladas en el fracaso de su propio mito analítico.

Un ejemplo de tal rica tradición de performance es la de la ópera clásica china (*xiqu*), sin duda uno de los grandes repertorios teatrales todavía por descubrir, por lo menos fuera de China. Pensar en la ópera clásica china como un ecosistema de representación reconoce tanto su evolución interna como su diversidad orgánica dentro del locus de representación en China. La ópera de Beijing (*jingju*) es quizás la mejor conocida de una gran variedad de formas de ópera clásica que todavía sobreviven y que se representan regularmente en China hoy. Aunque la ópera de Beijing tiene sus orígenes a fines del siglo XVIII, muchas otras formas se remontan a la dinastía Yuan del siglo XII, y su gran proliferación (hay unas trescientas sesenta) tiene sus raíces en el número de lenguas y culturas regionales que han aparecido y, en algunos casos, desaparecido a lo largo de los últimos nueve siglos. En el centro de esta red viva de formas hay unas cuantas características en común—lo que podríamos considerar, en el contexto de ecosistemas, como sus secuencias de ADN. Ruru Li describe sucintamente *xiqu* en general como un teatro que destaca en «estilización por encima de realismo» (Li: 2010: 2), con un énfasis en códigos de montaje y reglas prescriptivas de

representación que son, en su esencia, convenciones desarrolladas o acumuladas a través de la larga historia de la ópera en la cultura clásica china. Y mientras son evidentes las variaciones de discurso musical en estas formas, todas promueven la misma destilación del arte del actor en cuatro habilidades centrales: canto, declamación, baile-representación y combate acrobático. En ese sentido, en términos del proceso evolutivo de *xiqu*, las formas codificadas de la ópera de Beijing representan la etapa más reciente de un largo proceso de estilización por el cual ha absorbido e intensificado este énfasis en lo formal y hasta en lo formulista.

La ópera de Beijing como ecosistema de performance florece aún hoy—aunque el público chino contemporáneo lucha con sus complejidades estéticas. Sin embargo, dentro de la más amplia ecología de traducción, se encuentra atrapada en un dominio diferente. Por un lado, su estatus casi indiscutible hoy como la forma de arte por antonomasia de una nueva China cada vez más preocupada por la expansión de su blando poder, la incorpora dentro de un espacio nacional de «affordances» que son institucionales, críticas, comerciales y, por supuesto, culturales. Pero por otro lado, su potencial para atraer a nuevos públicos en todo el mundo se confina dentro de un proyecto político y cultural preocupado en cosechar el capital simbólico de su innegable poder estético.

Hoy el mantenimiento y la diseminación de la forma, subvencionados por el Estado, están diseñados como una narrativa cultural clave en la construcción y propagación de la identidad nacional china. Hay actividades patrocinadas oficialmente, como las recientes representaciones en chino en lugares como Sadler's Wells, Lincoln Center y Kennedy Center, además de un proyecto generoso—aunque insosteniblemente literalizante—de traducción dirigido por dos universidades chinas,[7] que de esta manera son elementos centrales de una promoción o marca de una nación—por otro nombre, un *translatio studii et imperii*. El resultado es que la ópera de Beijing se presenta como una forma cuyos elementos constituyentes y singulares—se implica—inevitablemente resisten cualquier traducción que aspire a ser algo más que un simple *vade mecum*. Es más, una gama de guardianes—oficiales culturales, practicantes, críticos y estudiosos nombrados a nivel político—

[7] Para más detalles: http://www.china.org.cn/arts/2012-10/24/content_26888597.htm

está centralmente encargada de asegurar la inviolabilidad de la forma como expresión singular de esta quintaesencia cultural.

En este aspecto, la ópera de Beijing se sitúa en China dentro de un auto-confinamiento vigilado cultural y críticamente, y por lo tanto es visto por muchos como imposible de traducir de manera significativa. Quienes reseñan estas altamente pulidas representaciones en chino en el extranjero tienden casi sin excepción a repetir mecánicamente el contenido de los dossiers de prensa intentando instruir al público sobre las complejidades de la forma y alabar así la percibida autenticidad del espectáculo ofrecido. Sin embargo, a pesar de—o quizás a causa de—su lealtad general al prestigio de la forma, los reseñadores también esbozan un juego de percepciones que inmediatamente recuerdan el discurso de la *chinoiserie*. Abundan sinónimos de encanto, deleite, embeleso, elaboración y complejidad, pero los mismos críticos que alaban lo «auténticamente chinas» que son estas representaciones también profesan perplejidad en cuanto a la música—por ejemplo, «las ensordecedoras notas altas, la enormemente repetitiva percusión, las exploraciones de tonalidades a que simplemente no estamos acostumbrados» (Selman: 2019: online) –así como juicios erróneos sobre el impacto narrativo (por ejemplo, una representación de la intensamente trágica *Farewell, My Concubine* fue caracterizada por el *Washington Post* como melodrama, en cl cual «una consorte rechazada hizo un número alegre pero tímido con sus camaristas como si fueran las Rockettes. Y había unos acróbatas estupendos…» (Battey: 2014: online). Están en juego aquí complejas cuestiones procedentes de las perspectivas interpretativas y los modos de cognición cultural arraigados en cualquier lengua específica, como comienza a explicar la crítica Laura Barnett, del *Guardian*, en su breve análisis de las respuestas ofrecidas por una colección de distintos críticos internacionales a una representación en español de *La verdad sospechosa* en Almagro (Barnett: 2013: online). Es un tema que merece mayor consideración, aunque desgraciadamente no dentro de los límites de este artículo.

Evolución o conservadurismo encasillado

Como sugieren estos ejemplos de producciones en lengua china, la no-traducción frecuentemente aviva una comprensión errónea respaldada por estereotipos. De ese modo, la ópera de Beijing es a todos

los efectos y propósitos un fenómeno de teatro internacional que comercia en clichés, visto consciente e inconscientemente por muchos fuera del círculo de su arte como el producto prototípico de un imaginario chino. Está relegada a ser vista como en un escaparate, paralizada en una cultura de performance cada vez más museológica y que—con la breve excepción de los ignominiosos experimentos de la Revolución Cultural cuando se escribieron óperas «modelo» propagandistas—se ha osificado cada vez más a lo largo de los años bajo el caparazón de promoción subvencionada por el Estado y las afirmaciones de exclusividad por parte de sus guardianes culturales. Ha sido un largo proceso de apropiación. Por ejemplo, cuando S. I. Hsiung adaptó *Lady Precious Stream* [«Doña Arroyo Precioso»] para su producción hablada y sin música, aclamada por la crítica en Londres y Nueva York en los años treinta del siglo pasado,[8] fue rápida y brutalmente atacada en la prensa china. Un conocido dramaturgo en particular vertió vitriolo sobre la «*Lady Precious Stream* que humilla a China» (Hong: 1959: 244: nuestra traducción). Es interesante que postrándose ante este maltrato crítico, la próxima traducción que hizo Hsiung de una ópera de Beijing—la eróticamente poderosa *Romance of the Western Chamber* («Romance de la Cámara Occidental»)—quedó atrapada en una literalidad que parecía presagiar la muerte de la forma en traducción.

La nueva república china se estableció en 1912, y sus políticos modernizadores no tardaron en señalar su claro distanciamiento de las estructuras feudales que el Confucianismo había apoyado durante casi dos milenios. En las primeras décadas del siglo XX el Movimiento de la Nueva Cultura atacó la ópera de Beijing por considerarla un irrelevante anacronismo (*jiuxi* o «obra vieja»). Y como respuesta los desafiantes críticos comenzaron a defender la unicidad de la ópera de Beijing en la expresión de los principios iniciales de una campaña crítica que ha culminado en la metonimización de esta como «mensaje nacionalista» (Goldstein: 2007: 178). Y en las últimas tres o cuatro décadas, a medida que la forma se ha ido distanciando de los públicos más jóvenes, ha habido una resistencia considerable de parte de sus poderosos guardianes a cualquier tendencia a nuevas acomodaciones (Wichmann: 1991: 146-178). La inmutabilidad esencial—y por lo tanto imposibilidad de

[8] Para detalles de esta producción y sobre la vida de Hsiung en general, ver Diana Yeh *Happy Hsiungs: Performing China and the Struggle for Modernity* (2014).

traducir—de la ópera de Beijing está firmemente establecida dentro de un discurso autotélico que subraya su «canto único, apariencia exquisita, música sonora [y] estilos auto-contenidos de performance» (China Cultural Centre: 2019: online). Así, volviendo a Sloterdijk de una manera directamente paralela a la indulgencia que ha sepultado el teatro del Siglo de Oro dentro de su propio proteccionismo crítico, la aparente imposibilidad de traducir la ópera de Beijing se sostiene por una insistencia en la diferencia radical y la inconmensurabilidad esencial asociadas con sus distintos elementos constituyentes. Pero el reconocimiento de diferencia es el punto de partida de cualquier acto de traducción, en que el traductor busca una correspondencia significativa entre el texto y las «affordances» contingentes del momento de recepción. Evidentemente, cualquier acto inteligible de traducción traerá cambios a lo que toque.

Por supuesto, mucho depende de cómo concebimos tal cambio. Si la traducción se lleva a cabo no como una acción que desarraiga, sino como un modo de promover convergencias por su «entretejido de culturas de performance sin negar o homogenizar diferencias sino que permanentemente desestabiliza y por lo tanto invalida sus pretensiones de autenticidad» (Fischer-Lichte: 2014: 12), entonces empezamos a comprender cómo la traducción puede considerarse como una ecología en la que diferentes ecosistemas se relacionan para afirmar tanto sus diferencias características como sus elementos compartidos. En otras palabras, la mejor traducción abre nuevos espacios de y para diferentes ecosistemas de performance y al hacerlo promueve lo que en términos globales podríamos considerar la biodiversidad de la práctica de performance. Como sugiere este concepto de la traducción como entretejido, son la habilidad y la voluntad del traductor, al rechazar la autoridad discursiva tanto del texto origen como del contenido meta, y por consiguiente trabajar dentro de la provisionalidad de las diferentes esferas espaciales y temporales ocupadas tanto por el texto como por el nuevo espectador, que activan la capacidad de la traducción para generar nuevos espacios productivos: en otras palabras, la capacidad de buscar y generar ecosistemas complementarios. Pero mientras este concepto de traducción forma la base de un sentido evolucionario de la práctica teatral, la ópera de Beijing, como el teatro del Siglo de Oro en traducción hasta hace relativamente poco, está efectivamente abandonada en lo que los ecologistas llamarían un conservadurismo encasillado, una afirmación

circundante de unicidad que rechaza hasta la posibilidad de que la traducción pueda ser más que una escritura servil de segundo orden. Es un principio de autosuficiencia en rigurosa oposición a la evolución, la convergencia, y el logro de aquellos horizontes más ampliamente humanos de que dependen nuestro bienestar e incluso quizás nuestra supervivencia como especie.

Entonces ¿cómo puede el traductor abrirse camino por esta abrumadora barrera de proscripción cultural para hacer una traducción digna de representarse en el escenario, de una forma que merece ser vista y disfrutada por más públicos, una traducción que disipe la aporía de la mala comprensión y de las interpretaciones cliché? Parte de la respuesta podría encontrarse en la evolución de las comedias del Siglo de Oro, sobre todo en términos de la tensión entre las «affordances» de la traducción y el rechazo del proteccionismo cultural. Además, aunque a primera vista la ópera china en general y la ópera de Beijing en particular podría parecer que tienen más en común con la zarzuela, con su mezcla de diálogo estilizado y canto, la comedia y *xiqu* comparten un número notable de elementos formativos. Principales entre ellos son la percibida inseparabilidad de forma y contenido, una preocupación con la representación como un tropo de la existencia, y un compromiso con una estética cuyas pretensiones hacia la harmonía—neoplatónica y confuciana respectivamente—se vierten en el deleite de la materialidad del lenguaje y la poderosa vida de los sentidos.

La estructura de *Qing*

No es que la ópera china y el teatro del Siglo de Oro hayan existido en cámaras aisladas enteramente sin comunicación. La reciente colección de ensayos *Faraway Settings: Spanish and Chinese Theatre of the Sixteenth and Seventeenth Centuries* intenta «permitirnos pensar de una manera global mientras confrontamos los teatros de Cervantes, Lope de Vega y Calderón de la Barca como interlocutores en un diálogo transcultural que ilustra la proximidad de China entonces y ahora». El libro hace referencia a un decepcionantemente limitado número de instancias en las que obras españolas «se han apreciado en la China moderna» y «obras escritas en una modalidad china se han producido con éxito en los Estados Unidos» (Gil Osle and de Armas: 2019: 12). Al hacerlo, en los varios ensayos se establece una gama de posiciones comparativas entre el teatro Ming

(*chuanqi*, una de las fuentes de las que se desarrolló la ópera de Beijing) y el teatro áureo español, pero se presta poca atención a los efectos transformadores y renovadores de la traducción como un generador continuo de una relación cambiante, como suele hacer todavía mucha literatura comparada. Aun así, entre las instancias de convergencia que describe, hay ecos innegables (aunque no explícitos) de la afectividad descrita por Bentley y Williams. Entre los ensayos, el de Frederick A. de Armas alude a la fuerza de *quing* (en nuestra transliteración, *qing*) como «sentimientos fuertes que subrayan el amor como abrumador» (de Armas: 2019: 68-69), en obras como *The Peony Pavilion* («El pabellón de la peonía») (*kunqu* en origen, luego asimilado por la ópera de Beijing). La idea de *qing* como vehículo para el afecto se ve refinado por Carmela V. Mattza Su, que escribe en su contribución que «una emoción no es solamente una imagen o un afecto situado exclusivamente en la mente, sino que también conduce a la acción […] a una disposición a actuar» » (Mattza Su: 2019: 112). La metáfora de Bentley del río y el uso figurativo de estructura de Williams, sin embargo, sugieren algo más que la mera presencia del afecto, la generación de emoción a través de puntos de la trama; en su lugar implican una sostenida energía direccional, un patrón concertado de sentir y pensar y hacer (o aspirar a hacer) impulsado hacia adelante por el actor y el traductor en su trabajo de crear el personaje como sujeto humano. Tal trabajo es solamente en parte un proceso hermenéutico, un intento de leer la mente humana como se refleja en la lengua, pero más completamente se trata de la materialidad del lenguaje mismo—es decir, es realizar la «erótica» de la escritura, como exigía Sontag (166:10). Es verdad que los actos de traducción se pueden basar en gran parte en la comprensión del traductor; pero la comprensión dentro de las transacciones complejas de la traducción como práctica de escritura es, en realidad, una cuestión de generar modelos de conexión a través del impacto emocional así como reconocer las condiciones del contexto original.

¿Qué significaría pensar en la ópera china en términos de posibles puntos de convergencia, sobre todo si pensamos en esta forma también como un río de sentimiento, una estructura de *qing*? ¿Qué calidad de traducción llevaría esta «affordance»? Es instructivo en este aspecto volver a la comedia en términos de su relación con el barroco afectivo, pensar en ella como una forma que se conecta con pensadores seminales como Descartes, Hobbes y Spinoza que escribieron sobre las relaciones

entre las pasiones, el pensamiento racional y las condiciones de expresión y encarnación. Estas son obras cuya teatralidad reside en esos puntos clave donde la emoción impulsa a la acción. No importa si aquella emoción es exteriorización del deseo, amor, celos, miedo o deseo de venganza; es la interacción entre pasiones y comportamiento que interesa a estos dramaturgos. Como artistas que a la vez prefiguran y ya son del barroco, trabajan con una estética clara de lo sensual, en la que las emociones son los motivadores dominantes de la acción en el escenario y el principal canal de complicidad fuera de éste.

Esto es clave. En la estética exuberante del barroco es donde el teatro se libera de su primitivo propósito predicador, o, más exactamente en el caso de los dramaturgos áureos, encubre su didacticismo rutinario bajo una capa de afecto mucha más potente. El historiador del arte John Rupert Martin, escribiendo sobre el barroco europeo en general, habla de una estética cuyo «impulso [es] expandir la extensión de la experiencia sensual y profundizar e intensificar la interpretación de sentimientos» (Martin: 2018: 73). Lope, por supuesto, meditó profundamente sobre cómo podría manipular mejor y controlar la complicidad de sus espectadores, mientras que el teatro de Calderón se hizo cada vez más experimental en términos de la maquinaria de tal manipulación. En consecuencia, como sostiene Gregg Lambert en su estudio sobre lo que él mismo considera la vuelta del barroco en la cultura moderna, «el cuerpo emotivo del espectador barroco, animado por ansiedades y la violencia creativa del productor, llega a ser un tópico central y aun un terreno primario, que prepara el camino hacia una concepción distintamente moderna de la experiencia estética» (Lambert: 2004: 13).

En el corazón de esta idea del retorno del barroco hay un sentido de una estética contemporánea cada vez más autoconscientemente exuberante, de modo que, como lo pone Monika Kaup, «el valor de las acciones del barroco, por decirlo así, ha subido otro nivel» (Kaup: 2018: 19). En nuestro contexto, podríamos pensar de este retorno como una «affordance», tanto para la comedia como para *xiqu*, una «affordance» en que no solamente florecen las dos formas sino que también deja que contribuyan a su nuevo entorno, enriqueciéndose como obras de arte en el proceso. Era esa presencia física del espectador, con sus correspondientes reacciones afectivas que hacían que no sólo aceptase el mundo de la obra sino que le cautivara, que los dramaturgos como Lope, Tirso y Calderón, por ejemplo, intuitivamente se apresuraban a explotar,

viendo la cualidad liberadora de las pasiones en un escenario que no ofrece simplemente un corolario de la mente sino también otra dimensión de experiencia en un mundo carnavalesco que existe en oposición a la vida diaria y al orden social «animado por ansiedades». Las estrategias retóricas y técnicas de la dramaturgia tanto de Calderón y Tirso como de Lope se dirigen a la representación y a la estimulación de las emociones autoconscientes, expresadas más completamente a través del emparejamiento característico de la comedia—el humor y la tragedia, la locura y la cordura, el deshonor y el honor restaurado, emparejamientos que en sí abarcan las tensiones del barroco, en que se temía que las pasiones pudieran fácilmente cegar la razón crítica y engendrar las acciones monstruosas de personajes que pudieran llegar a ser mentirosos, impostores y, en algunos casos, asesinos.

Los inicios de una conciencia fenomenológica (como se podría esperar en las preocupaciones de dramaturgos de principios de la edad moderna) son evidentes en esta representación dramática de las estructuras de los sentidos y las correspondientes resistencias de pensamiento no sencillamente como influencias sobre la vida individual sino como estados que, en momentos diferentes, llegan a poseer a los personajes en su totalidad. Los actores y traductores de hoy, claro, querrán equipar a los personajes de la comedia con los matices del realismo psicológico, pero el motor de estas obras es un lenguaje teatral rico en su uso de formas figurativas, en que los personajes hablan desde el corazón de su ser. Esta poesía de lo íntimo, «lenguaje no-reificado» como lo consideraba Herbert Marcuse, es lo que dirige las energías de la comedia (Marcuse: 2007: 38). Por esa razón, es un error amortajar tales energías dentro de formas polimétricas imitativas que en inglés sirven para alienar más que satisfacer a los públicos, formas que la mayoría de los traductores no pueden conseguir sin evidente intervención laboriosa e implosión métrica, y que, finalmente, pasan por encima de los diferentes construcciones y sistemas de rima y métrica que existen en el español y en el inglés. En el contexto de esta discusión, estas observaciones se podrían considerar en su totalidad como una poética de traducción para un teatro del Siglo de Oro que intenta reclamar sus derechos como una forma estilizada capaz de pedir a sus públicos profundos niveles de respuesta emocional. Por supuesto, cada obra de teatro individual se sujetará a diferentes «affordances» en diferentes momentos, pero la forma en general ofrece un espacio donde las palabras tienen significados

intensos dentro de la dinámica elevada de una relación creada entre escenario y auditorio que lleva a los espectadores a confrontar los mecanismos de una autoridad codificada a la vez que los arroja a un torbellino de deseo externalizado en conspiración, fingimiento, máscara y disfraz. De ese modo, los peligros y los atractivos de lo liminal llegan a constituir la realidad subyacente de estas obras, donde el caos compite con el orden, derrumbe con estructura, pecado con retribución, deseo con rechazo, y sexo con la muerte. Y estos polos narrativos también operan en el mundo de la ópera clásica china, donde *qing,* como fuerza simultánea de animación y amenaza, es a la vez liberado y restringido dentro de la estética estrictamente codificada de la forma.

Mundos liminales

Antes de volver a los retos formales de traducción, es importante preguntar cómo funciona *qing* liminalmente dentro de la estructura de los elementos narrativos de la ópera. Una de las escenas más frecuentemente representadas de *kunqu* y la ópera de Beijing es la escena décima de *The Peony Pavilion.* en que el mundo del sueño se presenta como un contrapunto seductor a una existencia ordenada pero solitaria. Es la escena clave de la pieza, en que una joven, Du Liniang, conjura a un amante imaginario y con él pierde la virginidad en su jardín en una escena onírica. Eventualmente un espíritu, un duende o *faerie*, encubre la escena y canta el despertar de la primavera y el derecho de la joven a la plena satisfacción sexual. Esta representación del deseo femenino es de muchas maneras quizás más explícita que cualquiera que se pudiera haber permitido a los dramaturgos del Siglo de Oro, aunque en muchas comedias se encuentran semejantes alusiones a la sustentadora vitalidad de la fantasía. Un ejemplo es *Dog in the Manger* en que la Condesa de Belflor (nótese el fuerte simbolismo de su nombre), se refiere al comienzo de la obra a los «real» [verdaderos] y no imaginados intrusos en su casa, y al hacerlo hace referencia sin querer a la intensidad de su mundo de sueño: «That was no ghost, no fantasy/conjured from some deceitful dream» [¿No hay un hombre aquí?/Pues no es sombra lo que vi,] (Lope: 2004: 4). En *The Peony Pavilion* la intensidad de la escena crece mientras Du (Bridal en la traducción de Cyril Birch) sueña que el joven, Liu, la desviste:

> BRIDAL (in a low voice): But, sir, what do you mean to do?
> LIU (also in a low voice): Open the fastening at your neck,
> loose the girdle at your waist,
> while you, screening your eyes with your sleeve,
> white teeth clenched on the fabric as if against pain,
> bear with me patiently a while then drift into gentle slumber
> (Tang: 2002: 48).
>
> [BRIDAL (en voz baja):
> Pero señor, ¿qué piensa hacer?
> LIU (también en voz baja):
> Abrir el cierre del cuello,
> aflojar la faja en tu cintura,
> mientras tú, tapando los ojos con tu manga,
> dientes blancos mordiendo la tela como si contra el dolor,
> me aguantas un rato con paciencia y luego caes en un dulce sueño]

Él la conduce a un rincón apartado del jardín mientras (en la traducción de Birch) el Espíritu de las the 'jade-like incense ones' […] the special concern of a flower spirit, and that is why I am here to watch over her and to ensure that the 'play of clouds and rain' will be a joyous experience for her» [querer en compasión los que son 'incienso como jade' … la preocupación especial de un espíritu de flor, y es por lo que estoy aquí para vigilarla y asegurar que el 'juego de nubes y lluvia' será una experiencia feliz para ella](Tang: 2002: 49).

La traducción inglesa es excesivamente literaria: las dos frases intercaladas entre comillas contribuyen a una poetización autoconsciente que, aunque comunica algún sabor de la estilización china, crea una distancia oscurantista, excesivamente estilizada en inglés, invocando así solamente un sentido de reserva moral. En chino, el elemento referencial de estas frases está muy claro: «Jade-like incense ones» evoca la fragancia y la inocencia del cuerpo femenino, mientras «play of clouds and rain» es una imagen frecuente de plenitud sexual. Además, la traducción de las palabras de Liu, en la imaginación de Du (pero, recordemos, escritas y traducidas por hombres y disfrazándose aquí como fantasía femenina), no llega a captar la naturaleza más apasionante del chino: «screening your eyes with your sleeve, / white teeth clenched on the fabric as if against pain, / bear with me patiently a while then drift into gentle slumber». El

chino clásico depende de elisión e implicatura imagística más que la lengua contemporánea (y definitivamente más que el inglés), así que efectivamente el lector o espectador se involucra en el acto de creación de sentido, proveyendo su propia interpretación de los elementos copulativos de una sintaxis desnuda. Por lo tanto, una versión literal del chino lee así: «Sleeves; sweep / teeth or buds; fabric or grass / tolerate; warm tenderness; while; sleep» [Mangas; ondear / dientes o capullos; tela o hierba / tolerar; ternura calurosa; mientras; dormir]. Dientes y capullos son homófonos, de manera que hay una deliberada ambivalencia aquí, que condicionará a su vez la selección de sentido atribuida al carácter ambiguo que se traduce tanto como tela o como hierba. La traducción de Birch elige crear la imagen de una joven que se tapa los ojos tímidamente mientras muerde la tela de su ropa—el tropo literario «como si sufriera dolor» que sirve para poner énfasis en un sentido de pasividad avergonzada a través de una imagen de reticencia tradicional que el autor masculino (y un público mayormente masculino) puede haber encontrado atractiva (y que, por decir verdad, está quizás más de acuerdo con el personaje estereotípico de la joven virgen, la *guimendan*).

Pero el efecto persistente de tal reticencia moral no concuerda con la evocación general del poder erotizante del mundo natural. En el Prólogo, el Narrador declara al público que «Nadie sabe de dónde viene *qing*, pero cuando aparece sube incontrolablemente como el agua en un pozo profundo» (nuestra traducción), de manera que la fuerza de *qing* fluye por toda la obra de la misma manera que, por ejemplo, el deseo motiva *Dog in the Manger*. ¿Cómo podría un traductor estructurar las palabras citadas arriba para evocar este fluir de *qing* tanto en el escenario como hacia el público? Una traducción posible seria «sleeves pressed / onto flowers, into grass, / you fold into my warmth, and then sleep» (our translation) [mangas prensadas / sobre flores, en la hierba, / te doblas en mi calor, y luego duermes» (nuestra traducción)]. Pero mientras en *Dog in the Manger* el deseo es premiado, a lo menos temporalmente, por el artífice del embuste, Du muere poco después de su sueño, para ser reanimada de su retrato por la fuerza del deseo del Liu verdadero tres años después. De este modo las dos obras se diferencian mucho, pero las dos estarán animadas por esta poderosa estructura del sentimiento; tanto que desde hace mucho este clásico chino ha sido blanco tanto de censura oficial como de expurgación, en empalagosas formas de drama romántico cliché.

Pero en 1998 (el 400 aniversario de la primera redacción de *The Peony Pavilion*), *Los Angeles Times* publicó un entusiasta reportaje sobre dos producciones, que aparentemente tenían la intención de romper aquel molde:

> Una de las historias artísticas más emocionantes de fines del siglo XX fue la evasión de *The Peony Pavilion* de las garras de hierro de las autoridades culturales chinas. La gran ópera *Kunju* de 55 escenas, frecuentemente denominada el *Romeo y Julieta* china, encontró nueva y gloriosa vida en el Occidente en dos versiones rivales, radicalmente diferentes—pero las dos profundamente importantes. La ópera de hace 400 años recibió una controvertida puesta al día a la mano de Peter Sellars para el Festival de Viena, y una rara puesta en escena de su forma completa de 18 horas (con sutiles pero reveladoras modernizaciones) para el Lincoln Center Festival el verano pasado. Juntas, estas versiones han enriquecido tanto las nociones de lo que puede ser cultura mundial, y lo que puede ser la ópera, que los géneros seguramente no serán lo mismo de ahora en adelante (Swed: 2000: online).

La versión de Sellars hace uso de la traducción de Birch, citada arriba, pero a partir de ella desarrolla un lenguaje teatral que un crítico describió como «difícil, eróticamente provocante y con imágenes complejas» (Swatek: 2002:147)—lenguaje no reificado, en todos los sentidos. La producción en lengua china para el Lincoln Center Festival, sin embargo, fue severamente retrasada cuando la Oficina de Cultura de Shanghai embargó el vestuario y la utilería bajo el pretexto que la producción era, entre otras cosas, «pornográfica». (Por cierto es interesante que los caracteres chinos que representan lo erótico son «qing + color» [*qingse*], mientras lo pornográfico es «color + qing» [*seqing*]. En el Budismo «color» suele referirse al mundo material en general y, por extensión, a la belleza física, pero el hecho es que en chino contemporáneo lo erótico y lo pornográfico son frecuentemente indistinguibles.) Lo que tienen en común estas dos influyentes producciones es una restauración de lo sensual en la representación *xiqu*, el restablecimiento del escenario como lugar liminal, un portal entre un mundo de restricción y el reino de la pasión íntima.

En términos de su compromiso con el drama afectivamente intenso montado dentro de una estética elaborada, estas son producciones que encarnan la idea de Lambert de la vuelta del barroco. En este aspecto,

en su representación de un mundo en que las pasiones amenazan con superar la razón, tienen mucho en común con la estructura de sentimiento operante tanto en otras óperas chinas como, significativamente, en la comedia española. Sostenemos que en este territorio se encuentran las «affordances» de las dos formas. Son mundos donde se siente la fuerza totalizadora en cada parte, donde los ríos de sentimiento son omnipresentes, y donde la experiencia individual y la vida de los sentidos son al menos una fuente alternativa de convincente conocimiento del mundo. Y sobre esta base los traductores de óperas como *Romance of the Western Chamber* y *Farewell, My Concubine* podrían elaborar la materialidad de su lenguaje teatral, impregnando sus imágenes con las elaboraciones de los sentidos como sistemas de percepción. Así, por ejemplo, *Farewell, My Concubine*, sería menos una emocionante muestra de la nobleza de un rey guerrero derrotado y más un conmovedor lamento por un profundo amor destruído por las locuras de la guerra. La base de todo eso—es decir que estas óperas se podrían representar en traducción hoy por las «affordances» de la sensibilidad contemporánea de una cultura de representación teatral cada vez más en sintonía con la vuelta del barroco—ha sido explorado notablemente por procesos de traducción de una gama de otros medios. En un nuevo contexto para la ópera china, donde lo multi-modal bien puede asumir cada vez más importancia, dos exploraciones merecen una mirada, aunque sea necesariamente breve.

La primera es musical. El compositor alemán Karsten Gundermann ha escrito varias obras en las que incorpora la ópera de Beijing dentro del ámbito europeo de la tradición barroca—lo más interesante en su producción de 2010 de *Le Cinesi (Las chinas)* de Gluck, en que cuatro cantantes italianos y dos de la ópera de Beijing entretejen lenguas y estilos de representación mientras dos orquestas alternan la música de Gluck y la de la ópera de Beijing.[9] El entretejido de formas musicales, las líneas melódicas de Gluck haciendo contrapunto de los ritmos percusivos de la ópera de Beijing, indican una posible resolución (aunque en términos de producción muy costosa) del problema de cómo se podría traducir la estética formal de la ópera china. Pero es solamente una posibilidad entre muchas. Del mismo modo que muchos traductores de la comedia han encontrado distintas soluciones al llamado problema

[9] Ver https://www.lartedelmondo.de/index.php%EF%B9%96id=87&L=1&tx_ttnews %5Btt_news%5D=20&cHash=7c596773fd3087e9f828d32518e26b83.html.

de la forma polimétrica del original, una gama entera de soluciones específicas a la producción de las óperas chinas se presentan dentro de este rico panorama del entretejido de estilos musicales e instrumentos. Incluyen representaciones bilingües (lo cantado, por ejemplo en chino y lo narrado en inglés), notación musical simplificada(por ejemplo, reducida a percusión y platillos), o el uso de instrumentos no chinos (por ejemplo, el bodhrán y harpa irlandeses) para crear una banda sonora de fusión. De muchas maneras, por supuesto, éstas son decisiones de producción que algunos van a considerar fuera de la autoridad del traductor, aunque otros considerarán a éste como colaborador clave dentro de la mise-en-scène en su totalidad. Una solución más, a que Hsiung recurrió en su notable producción de *Lady Precious Stream*, es presentar la ópera solamente en términos de su narrativa hablada, apoyándose en un número de convenciones *xiqu* de representación y vestuario, así como de inflexiones estilísticas, para comunicar un sentido de la forma y el contexto originales.

El otro ejemplo de traducir la ópera de Beijing emplea diferentes medios. La tradicional pintura de pincelada (*gonjhi)* de Yao Yuan*,* del año 2013, representa la Escena 10 de *The Peony Pavilion* como una tensión entre dos mundos.[10] En la mitad izquierda del cuadro (desde la perspectiva del observador), Du se sienta en su tocador, mirándose en un espejo de mano—seguramente un tropo de la anhelante belleza. El cuarto es matemático en su diseño: una mesa oblonga sobre un suelo con azulejos cuadrados detrás de balaustradas rectas, y encima de la mesa, un cuadro rectangular grande de una escena pastoral tradicional, con un par de patos mandarines nadando (en China, símbolo del amor romántico perpetuo). Este cuadro dentro de un cuadro forma una especie de barrera entre este mundo confinado y el jardín exterior que ocupa la mitad derecha del cuadro, donde vemos a Du y Liu gráficamente pintados en un acto explícito de amor. Este mundo es evocado, al estilo del barroco, en términos de movimiento y textura: los árboles que se van cayendo en cascada a la entrada del jardín, fundiéndose en otra cascada de piedras horadadas que parecen girar en el ojo del observador, mientras más allá de la pareja hay un lago ondulante que sube a encontrarse con un cielo lleno de nubes desplazándose rápidamente. La pintura *gongbi* es, así, una representación reflexiva de dos estéticas, una contenida dentro de las formas regulares y caracterizaciones tradicionales del mundo natural, pero

[10] Ver https://artist.artron.net/yishujia0007065/2-7970.html.

últimamente dejado de lado por la intensidad de otra estética que es violenta, infinitamente móvil y espectacularmente visual. En estos términos, el cuadro capta no solamente las tensiones del mundo de *xiqu*, sus disonancias poderosas entre el deber y la encarnación, sobre todo en el mundo de las mujeres, sino también sugiere que lo que más queda en la memoria y la imaginación del espectador es su capacidad de evocar las emociones más fuertes en un entorno estético ricamente exuberante.

A modo de conclusión: la teatralidad de la vida

Lo que ofrecen la comedia y *xiqu* es la posibilidad de una intensidad apasionada, encarnada (*embodied*) y estética. En las dos formas, tal intensidad es frecuentemente aligerada por interludios cómicos o personajes graciosos—en la ópera china el personaje típico del bufonesco *chou* es inmediatamente identificado por el público chino por su maquillaje característico, que parece una pequeña máscara de tiza blanca, de la misma manera que el gracioso es inmediatamente identificable al público español como el criado mucho más sabio de lo que indicaría su posición social. En términos de «affordances», mientras el gracioso se representa frecuentemente en inglés dentro del marco familiar del dúo cómico (*male double-act*), el personaje *chou* funcionaría bien en términos de las caracterizaciones típicamente exageradas de la comedia de situación—arrogancia, bravuconería, pura estupidez, etc. Lo cómico, verbal y físico, surge en los dos casos de emociones rebeldes, del sentido común a un paso de galope, de modo que el humor resultante compensa y prefigura simultáneamente dentro del cuerpo individual del espectador y del cuerpo político las incitaciones de resistencia a los peligros percibidos del exceso de pasiones—una resistencia expresada a través de las oposiciones binarias que codifican las tensiones humanas de los respectivos universos de *xiqu* y comedia.[11]

Hay momentos clave, sin embargo, en la cartografía emocional de las dos formas donde tales incitaciones se expresan en declaraciones de una sublime desesperación barroca. Son momentos de extraordinario impacto, aun dentro de la riqueza representativa que comparten, en que la cuarta pared se rompe regular y poderosamente. Aquí los actores apelan directamente a sus públicos con toda la fuerza emotiva de la

[11] Ver especialmente Georges Bataille, p. 19.

desesperación y la revolución humanas. Dos parlamentos de este tipo, icónicos en su intensidad, ocurren en *Doue ultrajada* (*The Injustice to Doue*), una ópera de Yuan escrita alrededor de fines del siglo XIII y representada frecuentemente, y *El pintor de su deshonra*. Ocurren en contextos muy diferentes y los dos están justificados por consecuencias muy distintas, pero sin embargo comunican un sentido compartido de la vacuidad fundamental de la teatralidad de la vida, pronunciados por individuos que siguen representando su papel hasta el vacío final. La ópera pinta la injusta ejecución de una joven, falsamente acusada de envenenar a su marido. Justo antes de su ejecución da voz a una amarga queja en nombre de la humanidad que sufre bajo un cielo indiferente e impasible. En la traducción publicada de Xianyi y Gladys Yang:

Through no fault of mine I am called a criminal, and condemned to be beheaded – I cry out to Heaven and earth of this injustice! I reproach both Earth and Heaven for they would not save me. The sun and moon give light by day and by night, mountains and rivers watch over the world of men; yet Heaven cannot tell the innocent from the guilty; and confuses the wicked with the good! The good are poor, and die before their time; the wicked are rich, and live to a great old age. The gods are afraid of the mighty and bully the weak; they let evil take its course. Ah, Earth! you will not distinguish good from bad, and, Heaven! you let me suffer this injustice!Tears pour down my checks in vain. (Guan: 1958: 27)	Sin culpa mía me llaman criminal y me condenan a ser decapitada-- Clamo al cielo y a la tierra por esta injusticia! y reprocho a la tierra y al cielo porque no quisieron salvarme. El sol y la luna dieron luz de día y de noche, montañas y ríos vigilan el mundo de los hombres; pero el Cielo no puede distinguir los inocentes de los culpables y confunde los malos con los buenos. Los Buenos son pobres, y mueren antes de su tiempo; los malos son ricos, y viven hasta la ancianidad. Los dioses temen a los poderosos e intimidan a los débiles; dejan que el mal siga su curso. ¡Ah, Tierra! no distinguirás el bien del mal, y ¿Cielo! permites que yo sufra esta injusticia! Lágrimas se derraman por mi cara en vano

La traducción es demasiado larga, excesivamente florida en su retórica (las rimas son mucho más coloquiales y contundentes en el original), de manera que lo que evoca la traducción en este momento clave de la obra es distanciado por una sensación tenaz de melodrama. La escritura ha de funcionar como retrato poderoso de la angustia, permitiendo al actor representar a Doue como una figura que desborda la realidad, no solamente una encarnación de la desolación de la teatralidad barroca sino más completamente de una crisis humana existencial. La intensidad emotiva del parlamento ahora prepara el camino para una serie de perturbaciones sobrenaturales que siguen su ejecución, incluyendo su vuelta como fantasma para persuadir a su padre que se haga justicia a su reputación. Es precisamente este eco de la tragedia de venganza que sirvió como «affordance» teatral para la producción en 2017 de la Royal Shakespeare Company de *Snow in Midsummer* [Nieve en verano]—esta versión del título se refiere a los eventos sobrenaturales que marcan la injusticia—en que Doue vuelve a vengarse de los culpables. Estas intervenciones sobrenaturales, por supuesto, sugieren una vuelta a los patrones de justicia poética. Pero lo que importa en el momento de su enunciación es que el parlamento comunique al público un sentido final de cansancio, de rebelión contra un orden que impone en el yo las mociones de una performance predeterminada en este gran teatro del mundo.

La representación tanto teatral como del yo no solo se siente sino que también se comprende gracias a su fuerza afectiva. Esta intuición de un mundo sin sentido, que se esconde en el corazón de todo lo que hagamos, ofrece al público—tal vez a todos los públicos de todos los tiempos y lugares—un momento de verdadera percepción, emocionalmente profunda. Así funciona el parlamento de Don Juan Roca poniendo en tela de juicio la cordura del omnipresente código de honor. Es el caballero pintor cuyo honor ha sido irremediablemente manchado por el rapto de su joven esposa. Ahora errante por Italia, un hombre desprovisto de la seguridad que le había ofrecido su buen nombre, está en busca desventurada de su mujer robada y su honor perdido. Como el *homo sacer* de Giorgio Agamben (Agamben: 1998), está ahora apartado de la sociedad, privado de derechos, despojado de protección. Sus palabras culminan en preguntas amargas:

What madness dreamt up laws like these, these shameful rites the world accepts, visits such punishment on me? where another's shameless intent (Calderón: 1995: 106)	Mal haya el primero, amén, que hizo ley tan rigurosa. De cuantos el mundo advierte infelices, ¡ay de mí!, ¿habrá otro más que yo?

Como en el parlamento de Doue, la queja del pintor se dirige a la vaciedad de una vida vivida solo teatralmente, de un ser obligado a una constante representación de sí misma por fuerzas que asumen todas las apariencias del orden natural. El gran teatro vacío del mundo es una de las intuiciones perdurables del barroco, la desesperación quizás que viene en la estela de una sobrecarga sensorial, y su expresión nos toca cuando el escritor, o el traductor como escritor, lo incorpora en el lenguaje de afecto contemporáneo.

Es aquí, en el espacio liminal entre las dos mitades del cuadro de Yao Yuan, entre los contrapuntos entretejidos de melodía y percusión en la producción que hizo Gundermann de Gluck, entre el deseo de excedente y la experiencia de negación, y entre la arraigada aprensión de futilidad final y recuerdos severos de la arquitectura del ser social, donde se encuentra el verdadero arte de la representación de comedia y *xiqu*. Son las fuerzas motoras de la vida interna, y es la habilidad—y la voluntad—del traductor que los llevan a converger y luego interactuar con las respuestas emocionales de los verdaderos públicos teatrales que, al fin de cuentas, determinan la posibilidad de traducir tanto la comedia como la ópera china. A fin de cuentas, es así cómo funciona la traducción más como una ecología, como una modalidad cultural que conecta a través del tiempo y del espacio, que genera el encuentro significativo de diversas prácticas culturales claves, y que, quizás lo más importante, imagina y construye espacios en que tales prácticas pueden sobrevivir y desarrollarse, y que, finalmente, pueden enriquecer tanto al nuevo entorno como a sí mismas.

DAVID JOHNSTON Y LISHA XU
CENTRE FOR TRANSLATION AND INTERPRETING
QUEEN'S UNIVERSITY BELFAST

Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio. (1998). *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Daniel Heller-Roazen (Trad.) Redwood City (CA). Stanford University Press.

BARNETT, Laura. (2013). «National Theatre: Do Audience Responses Play Out Along Country Lines?» *The Guardian*. https://www.theguardian.com/stage/2013/jul/12/nationality-theatre-country-audience-response

BATAILLE, Georges (1962). *Death and Sensuality: A Study of Eroticism and the Taboo*. New York. Walker and Co.

BATTEY, Robert. (2014). «Peking Opera at Kennedy Center Has the Right Moves, if Not the Best Sounds». *The Washington Post*. https://www.washingtonpost.com/entertainment/theater_dance/peking-opera-at-kennedy-center-has-the-right-moves-if-not-the-best-sounds/2014/08/28/6a0e5760-2ecf-11e4-be9e-60cc44c01e7f_story.html

BENTLEY, Eric. (1968). *Life of the Drama*. London. Methuen.

-----. (1970). «The Comedia: Universality or Uniqueness? ». *Hispanic Review* 38.2. 147-173.

BROCKETT, Oscar, and Franklin HILDY. (2008). *History of the Theatre*. Boston. Pearson.

CHINA CULTUAL CENTRE. (2019). https://ms-my.facebook.com/cccsingapore/posts/1614167582061395

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. (1995). *The Painter of Dishonour*. David Johnston y Laurence Boswell (Trans.) London. Oberon.

FELSKI, Rita. (2015). *The Limits of Critique*. Chicago. University of Chicago Press.

FISCHER-LICHTE, Erika. (2014). «Introduction». *The Politics of Interweaving Performance Cultures: Beyond Postcolonialism*. Erika Fischer-Lichte, Torsten Jost y Saskya Iris Jain. New York, London. Routledge. 1-21.

GIBSON, James J. (1979). *The Ecological Approach to Visual Perception*. Hove. Psychology Press.

GIL-OSLE, Juan Pablo y Frederick A. DE ARMAS, eds. (2019). *Faraway Settings: Spanish and Chinese Theaters of the 16th and 17th Centuries*. Madrid, Frankfurt. Iberoamericana Vervuert.

GOLDSTEIN, Joshua. (2007). *Drama Kings: Players and Publics in the Re-creation of Peking Opera*. Berkeley, Los Angeles, London. University of California Press.

GUAN, Hanqing. (1958). *Selected Plays of Guan Hanqing*. Xianyi Yang and Yang Gladys (Trans.) Beijing. Foreign Languages Press.

GUNDERMANN, Karsten. (2010). *Le Cinesi*.
https://www.lartedelmondo.de/index.php%EF%B9%96id=87&L=1&tx_ttnews%5Btt_news%5D=20&cHash=7c596773fd3087e9f828d32518e26b83.html

HARE, David. (1991). *Writing Left-Handed: Collected Essays*. London. Faber and Faber.

HONG, Shen. (1959). «辱国的王宝川 [Nuestra traducción: The «Lady Precious Stream» that Humiliates China] ». In S. Hong, *洪深文集* [*Nuestra traducción: The Collection of Hong Shen's Works*]. Beijing. Chinese Theatre Press. 244-253.

HUTCHEON, Linda. (2012). *A Theory of Adaptation*. New York, London. Routledge.

JOHNSTON, David. (2007). «Historicising the Spanish Golden Age: Lope's *El perro del hortelano* and *El caballero de Olmedo* in English». *The Spanish Golden Age in English*. Catherine Boyle and David Johnston (Eds.) London. Oberon. 50-51.

KAUP, Monika. (2018). «Feeling Baroque in Art and Neuroscience: Joy, Sadness, Pride, and a Spinozist Solution to the Quest for Happiness». *Emotion and the Seduction of the Senses, Baroque to Neo-Baroque*. Lisa Beaven y Angela Ndalianis (eds.) Kalamazoo. Medieval Institute Publications.

KENNEDY, Dennis. (1993). «Introduction». *Foreign Shakespeare: Contemporary Performance*. Cambridge. Cambridge University Press. 1-18.

LAMBERT, Gregg. (2004). *The Return of the Baroque in Modern Culture*. London. Bloomsbury.

LI, Jingrong. (2012). «Peking Opera, now fully translated in English». *China.org.cn*. http://www.china.org.cn/arts/2012-10/24/content_26888597. htm

LI, Ruru. (2010). *The Soul of Beijing Opera: Theatrical Creativity and Continuity in the Changing World*. Hong Kong. Hong Kong University Press.

MACCOLL, Ewan. (1986). «Introduction». *Agit-prop to Theatre Workshop: Political Playscripts 1930-1950*. Manchester. Manchester University Press. 1986. xxxxix-xi.

MACLEISH, Archibald. (1952). *Collected Poems: 1917-1952*. Boston. Houghton Mifflin Harcourt.

MARCUSE, Herbert. (2007). *Art and Liberation: Collected Papers of Herbert Marcuse*. New York, London. Routledge.

MARTIN, John Rupert. (2018). *Baroque*. London. Routledge.

PARKER, A. Alexander. (1958). «The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age». *The Tulane Drama Review* 4.1. 42-59.

PATERSON, A.K.G. «Preface». (1991). *Pedro Calderón de la Barca: The Painter of His Dishonour, El pintor de su deshonra*. A.K.G. Paterson (Trans.) Warminster. Aris and Phillips.

PAZ, Octavio. (1987). *Convergences: Essays on Art and Literature*. New York. Harvest.

REICHENBERGER, Arnold. (1959). «The Uniqueness of the Comedia». *Hispanic Review*. 38. 2. 147-173.

SELMAN, Chris. (2019). «Peking Opera Company Present Stunning but Challenging Programme at Sadler's Wells». *Gay Times*. https://www.gaytimes.co.uk/culture/peking-opera-company-present-stunning-but-challenging-programme-at-sadlers-wells-review/

SLOTERDIJK, Peter. (2011). *Neither Sun nor Death*. Steve Corcoran (Trad.). Cambridge. MIT Press.

-----. (2014). *Globes: Spheres II*. W. Hoban (Trans). Cambridge. MIT Press.

SONTAG, Susan. (1966). *Against Interpretation and Other Stories*. New York. Noonday Press.

SWATEK, Catherine. (2002). «Boundary Crossings: Peter Sellars's Production of Peony Pavilion». *Asian Theatre Journal* 19.1. 147-158.

SWED, Mark. (2000). «A Short Trip to *The Peony Pavilion*». *Los Angeles Times*.

https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2000-jan-17-ca-54744-story.html

TANG, Xianzu. (2002). *The Peony Pavilion: Mudan Ting*. Cyril Birch (Trans.) Bloomington. Indiana University Press.

VEGA, Lope de. (1990). *The Dog in the Manger*. Victor Dixon (Trans.). Ottawa. Dovehouse.

-----. (2004).*The Dog in the Manger*. David Johnson (Trad.). London. Oberon Books.

-----. (Nov. 2017) *The Agony and the Style*. David Johnston (Trad.). Performed Richard Burton Theatre, Royal Welsh College, Cardiff.

WANG, Shifu. (1968). *The Romance of the Western Chamber*. S. I. Hsiung (Trad.). New York. Columbia University Press.

WICHMANN, Elizabeth. (1990). «Tradition and Innovation in Contemporary Beijing Opera Performance». *The Drama Review*. (1988) 34.1. 146-178.

WILLIAMS, Raymond. (1998). «The Analysis of Culture». *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader* (Second Edition) John Storey (Ed.) Athens. The University of Georgia Press.

YAO, Yuan. (2013). *游园惊梦之二Our Translation: Dream in the Garden Volume II*. https://artist.artron.net/yishujia0007065/2-7970.html

YEH, Diana. (2014). *Happy Hsiungs: Performing China and the Struggle for Modernity*. Hong Kong: Hong Kong University.