

DISCURS D'AGRAÏMENT PER LA INVESTIDURA COM A *DOCTOR HONORIS CAUSA* PER LA UNIVERSITAT D'ALACANT.

Sr. Stephen Greenblatt

Estic molt agraït a la Universitat d'Alacant i al Departament de Filologia Anglesa en particular per concedir-me el títol de doctor *honoris causa*. L'honor és personal i el conservaré mentre visca. Però, amb aquest honrament, també reconeixen la rellevància particular d'aquest any especial, el IV centenari de la mort, quasi el mateix dia, de dos dels millors escriptors no solament del Renaixement, i no solament d'Anglaterra i Espanya, sinó del món sencer.

Parlem de Shakespeare i Cervantes com si foren punts fixos, col·locats en el seu lloc per muntanyes d'erudició, però segueixen circulant precisament perquè són molt oberts a la metamorfosi. Al cap i a la fi, com a artistes mundials, Shakespeare i Cervantes ara existeixen més com a traducció que en anglès i castellà. I el fenomen de transformació arriba fins a la mateixa pràctica, que depenia en gran mesura dels materials que provenien d'altres cultures i altres llengües. Shakespeare va inventar molt poc, però tenia un talent sorprenent per a aprofitar històries que tindrien una vitalitat i interès continuat. La sorprenent vida de Cervantes, juntament amb el món complex i multicultural que habitava, necessàriament el va sumir en la mobilitat de la cultura i en el poder metamòrfic de l'art.

Fa uns anys, amb un desig de comprovar el poder metamòrfic on realment resideix, és a dir, en les històries segons cobren vida, vaig idear un experiment en mobilitat teatral, usant els materials de l'obra perduda de Shakespeare, *Cardenio*. La idea era passar el focus d'atenció de les paraules que Shakespeare va escriure, que en aquest cas faltaven, a la història que va cridar la seua atenció i que va decidir desenvolupar.

Cap al final de la seua carrera, Shakespeare i el seu company més jove John Fletcher evidentment havien llegit *El Quixot* de Cervantes, que acabava de ser traduït a l'anglès pel recusant catòlic exiliat Thomas Shelton. Segons podem afirmar, i les proves són molt incompletes, els dramaturgs no estaven interessats en el potencial teatral de l'home de la Manxa. Estaven entusiasmats amb la història de Cardenio, que en certa manera estava entrecreuada en

l'extensa novel·la amb les primeres aventures del Quixot i el seu criat Sancho Panza. La història de Cardenio és una tragicomèdia d'amistat baronívola i traïció sexual, del tipus que fascinava Shakespeare des de l'època d'una de les seues primeres obres *Els dos gentilhomes de Verona* fins a les seues últimes obres *Conte d'hivern* i *Els dos nobles cavallers*.

Shakespeare i Fletcher van convertir la història de Cervantes en una obra de teatre que es va interpretar en diverses ocasions documentades el 1613 i es va registrar per a ser impresa a mitjan eixe segle. No ha aparegut cap altre rastre d'aquesta edició, encara que el 1728 Lewis Theobald va anunciar que havia trobat un manuscrit de l'obra perduda de Shakespeare-Fletcher. Aquest manuscrit, que suposadament datava de la dècada dels 70 del segle XVII, va servir de base, o almenys això afirmava Theobald, per a la seua obra, *Doble falsedat o els amants angoixats*, que es va posar en escena amb èxit a Drury Lane. El text de *Doble falsedat* va ser imprès i va sobreviure, però el valuós manuscrit sobre el qual suposadament es va basar va passar a les mans del teatre de Covent Garden, que va cremar, amb tots els seus llibres i papers, l'any 1808.

Per al meu experiment vaig treballar en col·laboració amb el talentós dramaturg americà contemporani Charles Mee. Vam llegir l'obra de Theobald i després vam tornar a la història de Cardenio, incloent-hi la història interpolada d'Anselmo i Lotario, que Shakespeare i Fletcher havien trobat en *El Quixot*. Usant aquests materials de la trama, escrivim una versió de l'obra, en un escenari contemporani però utilitzant certs recursos i personatges típics de la trama shakesperiana.

En la nostra versió, una comèdia estrambòtica representada el 2008 en l'American Repertory Theatre de Cambridge, Massachusetts, la seducció i l'adulteri condueixen de forma inesperada, mitjançant una obra dins de l'obra, al divorci i al nou i feliç matrimoni. La trama inclou una sèrie de joves amants confusos i dispers, un personatge agre tipus Malvolio que es diu Doris, un fuster albanès refugiat que es diu Rudi que té un desig infinit de fer tots els papers, escenes d'escoltar d'amagat, un *crescendo* de revelacions inesperades i un final frenètic amb un rerefons de tristesa.

Atès que el meu interès era menys la reconstrucció que la transformació, em vaig posar en contacte amb companyies de teatre de diferents parts del món i vaig proposar que feren les seues

versions de la història de Cardenio. Usant una beca que havia rebut, vaig oferir petites subvencions, suficients per a començar però no per a donar suport a la producció, perquè era important que, feren el que feren aquestes companyies, arribaren a un públic de pagament. Les companyies començarien amb la novel·la de Cervantes. Si ho desitjaven, també podrien llegir l'obra que Charles Mee i jo havíem escrit (vaig oferir que fóra traduïda), però no se'ls va permetre simplement fer una representació d'aquesta obra. Havia d'experimentar una transformació d'acord amb la visió de la persona que feia l'adaptació, la companyia de teatre que la representaria i la cultura en la qual l'obra s'obriria pas.

Al final, es van muntar diferents *Cardenios* en diferents idiomes en deu llocs: Calcuta, Yokohama, Taipei, el Caire, Istanbul, Zagreb, Belgrad, Varsòvia, Madrid/Alcalá i São Paulo. Vaig viatjar a cadascun d'aquests llocs per a entrevistar els escriptors encarregats de les adaptacions, conèixer les companyies i, per descomptat, veure les obres. Vaig posar els guions, traduïts, en una pàgina web, juntament amb imatges i, quan era possible, vídeos de les representacions. Cap de les adaptacions s'assemblava molt a cap altra, i cap reproduïa la nostra obra, encara que totes es basaven clarament en els materials narratius que els havia proporcionat i totes eren, de forma significativa, versions de la història de Cardenio.

No és el moment ni el lloc de ressenyar-les totes detalladament, però us en donaré una visió fugaç. *What We Desire (El que desitgem)*, una versió bengalí escrita per Sukanta Chaudhuri i representada a Calcuta, estava més prop de Cervantes en esperit que la nostra obra, ja que es construïa al voltant de la idea del matrimoni concertat, una idea que encara és viable en l'imaginari cultural i la vida social de Bengala. En la tragicomèdia de Chaudhuri, que s'assemblava a una història de Rabindranath Tagore que va servir de font per a la meravellosa pel·lícula *Charulata* de Satyajit Ray, no hi havia un astut alliberament cap a la felicitat i, per descomptat, cap solució adúltera per a l'embolic eròtic. Aquesta solució, segons em va dir el dramaturg, hauria sigut totalment inacceptable per al públic de Calcuta. Els espectadors haurien protestat o s'haurien marxat fastiguejats.

De manera semblant, l'adulteri va desaparèixer de les versions turca i egípcia, és de suposar que per raons culturals comparables, però cadascuna d'aquestes produccions va prendre direccions

bastants diferents. La producció d'Istanbul, per a l'escriptor i mag Kubilay Tuncer, va centrar la seua atenció en una relació estranya, subtil i eròtica entre la núvia embarassada del protagonista neuròtic i bloquejat des del punt de vista afectiu i el pare moribund del protagonista. El pare, un narrador professional, va explorar els seus sentiments i va investigar els de la jove parella atribolada en la representació de la història de *Cardenio* en forma de teatre d'ombres amb titelles típic de Turquia anomenat Karagoz. La posada en escena de Tuncer oposava les titelles de grandària minúscula, vistes en una petita caixa de llum, als personatges vius que es transformaven, com si fóra un astut mag, en les figures teses en moviment de l'antiga història.

Per a la producció del Caire, que tenia com a protagonista un ídol egipci de la pantalla, el guió en àrab va ser escrit per un dramaturg que es deia Lenin El-Ramly. (Quan li pregunte si el seu nom tenia la mateixa ressonància a Egipte que per a nosaltres, em va contestar que el seu germà es deia Stalin El-Ramly.) *The Illusion of Love (La il·lusió de l'amor)*, l'obra de Lenin, centrava la tensió entre l'alta burgesia urbana i la comunitat rural tradicional. Acompanyat per un grup d'amics del món del teatre, el protagonista ha tornat a la seua finca a l'Alt Egipte per a celebrar la signatura del seu contracte de matrimoni. Se suposa que aquesta celebració havia d'incloure la representació festiva de *Cardenio*, una obra perduda de Shakespeare, però les festivitats es van veure trastocades quan va descobrir que el poble local, del qual era el terratinent, estava en plena revolta. Una jove núvia, obligada per la seua família a casar-se amb un home molt més gran, després de la nit de noces no va poder mostrar el llençol ensangonat, prova de la seua virginitat i, per tant, va ser condemnada a morir, amb la connivència de l'alcalde i els líders religiosos del lloc. Encara que el protagonista no estava d'acord amb el costum (ell i la seua promesa ja s'havien ficat al llit, per insistència d'ella), s'hi va negar a intervenir. Aquesta negativa va horroritzar la seua promesa, i, juntament amb la profunda divisió de valors revelada per les seues reaccions molt diferents a la història de *Cardenio*, va posar en marxa l'enfonsament de la seua relació.

Atès que no havia vist teatre en el món àrab anteriorment, no podia jutjar la recepció de què vaig ser testimoni la nit de l'estrena, quan el públic va cridar, va esbrincar, va riure i va fer comentaris en veu alta. Ni tan sols sabia si això indicava aprovació o ràbia, o possiblement les dues coses alhora. L'única cosa que quedava clar era que l'obra posava el dit en la nafra.

Per a la versió japonesa creada pel talentós dramaturg i director Akio Miyazawa, amb anterioritat havia imaginat alguna cosa a l'estil kabuki o potser a l'estil més absurd anomenat kyogan. Condicionat tal vegada per Gilbert i Sullivan, com també per Roland Barthes, esperava ventalls lacats, paravents i el so delicat de l'arpa koto. En comptes d'això vaig veure una obra anomenada *Motorcycle Don Quixote (El Quixot motocicleta)*, ambientada en un llardós taller de reparació de motocicletes en el qual els sons de motors accelerant es barrejaven amb la forta música rock americana. La projecció cultural no és un carrer de sentit únic.

Miyazawa em va comentar que per a ell la mobilitat depenia del malentès, especialment el malentès intercultural. Potser eixe va ser el principi que el va portar a la seua versió de l'obra d'invertir, com a negatiu fotogràfic, pràcticament tot el que Charles Mee i jo havíem fet. La seua parella protagonista no era una parella jove, que començava en la vida i insegura dels seus desitjos, sinó un home gran i una dona molt més jove. Seguiran casats, semblava, però no seran feliços, amb la dona al peu del canó, amb l'esperit de les màrtirs de les *tres germanes*. Sobre l'escenari de l'enfosquit teatre de Yokohama, vaig sentir que m'havien iniciat en el fenomen de mobilitat cultural com a malentès.

Per contrast, la producció croata càlida i alegre, representada a Zagreb, es va desviure per a afirmar la plena comprensió de l'obra que Mee i jo havíem enviat anteriorment. No hi havia diferència, afirmava la companyia, entre la cultura reflectida en la nostra obra i la cultura croata, i, per tant, malgrat els meus precís i, fins i tot, la meua insistència contractual, no hi havia cap raó per a fer canvis substancials en el text. Aquests canvis solament insinuarien que Croàcia mancava de les arrels profundes en les mateixes tradicions imaginatives i riques de l'alta cultura europea en la qual ens inspiràvem.

Per tant, l'obra simplement es va traduir al croat, quasi paraula per paraula. L'únic canvi que realment era necessari, van decidir, era fer l'obra uniforme des del punt de vista ètnic. La barreja d'americans, tant negres com blancs, així com italians, a més del fuster albanès de la nostra obra, ara era completament croata, tots asseguts feliçment per a degustar un menjar tradicional croat; l'escenari era una preciosa casa a Croàcia, i, per descomptat, la meravellosa música i el ball eren croats. Tal com deixava clar el cartell, el mateix Shakespeare no solament era un orgullós croat

(el seu coll és la bandera del país), sinó que també era un participant entusiasta de la campanya “I love Zagreb” del consell turístic. Ací la mobilitat cultural es va convertir en una forma d’identificació impossible de distingir de l’apropiació ètnica i la celebració patriòtica.

A l’altre extrem de l’apropiació hi ha el rebuig. Eixe era decididament l’estil de la producció brasilera a São Paulo per una companyia trotskista eixelebrada. La cultura i les institucions americanes, i en particular Harvard, eren l’objecte d’atacs reiterats. Però l’objecte central de la sàtira de la producció era el matrimoni, que l’obra veia com a agent i emblema de la moralitat burgesa opressiva i com a font de tot el problema.

Un rebuig més subtil va ser l’esforç subjacent de *The Cardenio Project*, escrit pel poeta i dramaturg espanyol Jesús Eguía Armenteros i representat a Madrid i Alcalá. *The Cardenio Project* va acceptar la tàctica inicial: els personatges incloïen no solament les dues parelles joves, sinó també el Quixot i Sancho. Però en l’adaptació espanyola, el cavaller de la Manxa s’havia convertit en una persona dement del carrer, el criat en un borratxo corrupte i traïdor, i els quatre amants estaven atrapats en relacions que barrejaven breus arravataments d’àvida excitació sexual amb odi, decepció, menyspreu i violència. En combinar l’esperança en la dolça benevolència del món i el sabor persistent i corrosiu de la ironia, la història de Cervantes havia conjugat subtilment l’amor com el compliment del desig i l’amor com il·lusió tràgica. Però en l’obra de Jesús Eguía, aquesta delicada barreja va ser rebutjada de forma decisiva o més aïna revelada com un regal verinós del qual un ha d’intentar escapar desesperadament, fins i tot mentre un intenta desesperadament ser feliç.

La ubicació central de l’acció, quan comença l’obra, és el cervell turmentat i caòtic d’un personatge que es diu l’autor, mentre reflexiona sobre si mateix, sobre les seues emocions i una obra, una història d’amor, que en un arravatament ha acceptat escriure. La persona que ha involucrat el desventurat autor en un projecte literari que poc coincideix amb el seu estat d’ànim és algú que l’obra anomena Greenblatt, un professor de Harvard. Mitjançant videoconferència, aquest Greenblatt fa diverses aparicions breus i inútils, cada vegada intenta reconciliar l’autor, bloquejat i molt ansiós, amb una influència literària que ell, el jove espanyol, considera radicalment estranya i repel·lent.

GREENBLATT

Totes aquestes qüestions són freqüents en el gènere literari. No entenc per què estàs bloquejat.

L'AUTOR

En la novel·la *El Quixot*, Cardenio és el primer a explicar-nos com Fernando va forçar Dorotea. Però si t'hi fixes bé, Cardenio deixa sola Luscinda a pesar que sap que el seu amic Fernando és un violador. Per què fa això Cardenio?

GREENBLATT

De nou, és una convenció en el gènere literari.

L'AUTOR

Però jo no puc plantejar una violació com una convenció, no puc prendre el comportament de Cardenio com una convenció.

GREENBLATT

Per què no?

Ben intencionat però una mica curt de gambals, el professor de Harvard no entén que per a l'autor espanyol la història de Cardenio, juntament amb la narrativa mítica més extensa del Quixot de la qual prové, no és una simple convenció literària. És una herència perillosa, una tornada dels reprimits, un destí contra el qual ha de lluitar tot el seu ésser moral, emotiu i creatiu.

Vull tancar aquesta breu perspectiva general amb dues produccions recents. La primera, escrita per la talentosa dramaturga sud-africana Jane Taylor, va combinar la trama de Cardenio amb la història real del segle XVII d'Anne Greene, una criada que havia sigut declarada culpable de matar el seu fill il·legítim i penjada per aquest crim. El cos de Greene era recollit i venut a un anatomista que se sorprenia quan va descobrir, justament quan era a punt d'usar el bisturí en les seues carns, que encara estava viva. Per al seu sorprenent efecte, la producció depenia d'una marioneta de grandària real de la víctima, construïda per la Handspring Puppet Company i manipulada per dos titellaires, un de blanc i un altre negre. La història de Cardenio continuava estant visible, un poc com un tema religiós perdut en un gran quadre principalment laic del segle XVII, però la vida real de l'obra es trobava en la marioneta d'Anne Greene i en el debat suscitat pel seu ressuscitar, en la vida com en l'art, sobre si hauria de ser alliberada o penjada de nou.

L'última producció que vaig veure va ser a Taipei. Titulada *Traïció*, va convertir la trama en una exploració de les profundes diferències entre la generació més gran de Taiwan, encara aferrada a l'enemistat amb la Xina continental, i la generació més jove, bastant indiferent a aquesta enemistat i ansiosa per seguir avant. La trama astutament al·legòrica, d'Ariel Cheng i Ching-Hsi Perng, estava ambientada com una òpera xinesa tradicional, amb lluites d'espases elaborades i gràcils i separacions i retrobaments melodramàtics.

Hi ha molt més a dir de totes aquestes produccions, per descomptat, i de les altres que no he descrit, però simplement vull enumerar el que considere que són algunes conclusions que es poden traure d'aquest experiment.

En primer lloc, hi ha un fet clar de mobilitat literal. La mobilitat va portar la majoria dels nostres avantpassats a creuar continents i oceans, això va establir la rellevància mundial de Shakespeare i Cervantes, això va provocar l'experiment que he descrit, això em va permetre contactar amb companyies i anar a veure les produccions. No es tracta solament de la meua petjada de carboni contemporània i bastant pesada; la mobilitat estava plenament present en l'època de Shakespeare i estava darrere del seu accés a Cervantes, o les històries explicades pels mariners en els molls i les tavernes, o la demostració dels africans, indis i esquimals capturada i traslladada per a una breu vida a una terra estranya.

En segon lloc, la mobilitat va tenir lloc en zones de contacte a través de classes especials d'agents. Depenia dels mercats i les fires (com la Fira del Llibre de Frankfurt, ja famosa en el segle XVI), de la tasca dels compositors, pintors, papereries i comerciants, de traductors i adaptadors, d'artistes viatgers, trobadors, joglars i venedors ambulants com l'Autòlic de Shakespeare. També va sorgir de circumstàncies menys agradables: de la guerra i la fam i de la plaga i la persecució. Cervantes va arribar a Shakespeare, recordem, a través d'un catòlic anglès exiliat.

En tercer lloc, hi ha alguna cosa en les històries que les fa especialment apropiades per a creuar fronteres. Això és encara més evident per a certs contes arquetípics com l'home i la dona nus i la serp que parla; o el mite d'Hesíode de la caixa de Pandora, o les rondalles associades al nom

d'Esop. Una col·lecció relacionada d'històries d'animals, coneguda pels isabelins com les *Rondalles de Bidpai*, que sembla tenir l'origen en el sànscrit del segle IV aC i després, dos segles més tard, es van traduir al persa mitjà. Del persa mitjà les històries van emigrar al siríac, del siríac a l'àrab, de l'àrab al castellà i del castellà a l'italià, abans d'arribar a Sir Thomas North, que les va traduir a l'anglès el 1568. Però aquestes extraordinàries migracions també són certes per a narratives més complexes com a històries de joves amants que desobeeixen els seus pares enfrontats i s'enamoren desesperadament, o el pare que funestament jutja malament l'amor de la seua filla més jove, o l'embolic de l'amistat, la rivalitat sexual i la tradició que estructura quasi totes les versions de la història de Cardenio.

I, en quart lloc, allò que caracteritza aquestes històries no és solament la capacitat de creuar fronteres, sinó també la capacitat de tirar arrels immediatament per a convertir-se en exemples d'allò que un hotel turístic en el qual em vaig allotjar una vegada prop de Petra anomenava "patrimoni immediat". Aquestes històries desafien les oposicions aparents entre arrelament i mobilitat. Tal com he descobert repetidament, poden fer-se autòctones, de manera que semblen símbols culturals autòctons, encara que tal vegada van arribar ahir mateix.

Shakespeare i Cervantes estaven fascinats per aquesta flexibilitat màgica. Tenien un instint increïble per a determinar quines històries, de les innombrables que circulaven en un moment donat, tenien la capacitat de tenir vides llargues, amb formes en canvi constant. En una ocasió com aquesta, tenim el costum de caracteritzar aquest instint com una manifestació de l'habilitat suprema dels grans artistes i, sens dubte, ho era. Però també podríem invertir els termes i veure la llarga història del Quixot i les obres de Shakespeare com a prova de l'estranya forma en la qual certes històries mòbils perduren habitant les ments i cossos d'una successió infinita d'agents, com si s'infiltraren en els seus somnis. Estem celebrant Shakespeare i Cervantes, per descomptat, però més encara estem celebrant el poder misteriós de la mobilitat cultural.

Si nosaltres, vanes ombres, t'hem ofès,
 pensa només açò, i tot estarà bé:
 que t'has quedat ací dormint,
 mentre han aparegut eixes visions.

(El somni d'una nit d'estiu, epíleg)