

**De Marie Madeleine ou le salut de Marguerite Yourcenar
a María Magdalena o la salvación:
los desafíos de una dramaturgia**

Claude Benoit Morinière

«Espero que este libro no sea leído jamás» escribía M. Yourcenar en 1935 al principio de *Feux*, inspirado por una crisis pasional y presentado como «una colección de poemas de amor o, si se prefiere, como una serie de prosas líricas unidas entre sí por una cierta noción del amor».¹ La autora, al confesar este deseo ambiguo que preside toda creación de talante íntimo o autobiográfico, no podía imaginar que cincuenta y siete años más tarde, uno de estos nueve textos tan ardientes como apasionados y destinados a la secreta complicidad del lector, se convertiría en obra teatral. El 16 de mayo de 1992, durante la 13ª Muestra Internacional de Teatro de Valladolid, tuvo lugar el estreno de *María Magdalena o la salvación* en el teatro Lope de Vega, a cargo de la actriz Charo Amador, con la dirección de José Carlos Plaza, actual director del Centro Dramático Nacional. El acontecimiento, que suscitó el interés y el entusiasmo tanto del público como de la crítica, me parece doblemente interesante: antes que nada, por tratarse de la primera representación teatral de una obra de Marguerite Yourcenar en España y en lengua castellana; después, porque se ha conseguido articular escénicamente un pequeño texto poético y transformarlo en un monólogo dramático de una hora de duración.

El hecho en sí nos induce a reflexionar sobre la producción literaria de la escritora y su relación con el teatro. Repetidas veces, M. Yourcenar se ha pronunciado sobre su amor al teatro y sobre la función primordial que juega éste para el ser humano:

quant au théâtre, il me paraît une nécessité de l'esprit humain, de l'émotion humaine; ce besoin de dialoguer avec autrui qui est la base même de la forme théâtrale existe trop profondément en nous pour que le théâtre soit jamais véritablement en péril tant qu'il y aura des hommes.²

1. M. Yourcenar, *Fuegos*. Trad. de Emma Calatayud, Madrid, Alfaguara, 1992, p. 13. Todas las referencias al texto corresponden a esta edición para el texto en castellano o a *Feux*, París, Gallimard-N.R.F., 1974, para el texto en francés.

2. Patrick de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, París, Mercure de France, 1972, p. 30.

Aunque sea la parte menos conocida de su producción literaria para la mayoría de sus lectores, entre 1929 y 1961 Yourcenar escribió seis obras teatrales, tres de inspiración griega y tres sobre temas más modernos.³ Pero como lo ha reconocido ella misma, pocas veces han sido representadas, sin que ello parezca importarle lo más mínimo: «Ce n'est pas ce qui m'importe», comenta a Matthieu Galley en *Les Yeux ouverts*.⁴ Tal vez compuso dichas obras como puro juego literario o para comprobar que ningún género literario le era ajeno...⁵ Tal vez temió que la interpretación y representación de sus textos teatrales pudieran desvirtuar o traicionar su sentido profundo y que se viesan frustradas sus propias intenciones. Tal vez llegó a pensar, si no lo llegó a formular como en *Feux*: «Espero que esta obra no sea representada jamás». Sólo me limito a subrayar esta posición distanciada frente al hecho teatral ya que ha sido analizada muy acertadamente por Daniel-Henri Pageaux en su artículo «Marguerite Yourcenar dramaturge?».⁶

Sin embargo, si observamos la mayor fortuna que ha experimentado el teatro de Yourcenar estos últimos años (de 1980 a nuestros días), especialmente después de la muerte de la autora, constatamos que si bien *La Petite Sirène*, *Le Dialogue dans le marécage* y *Electre ou la Chute des masques* han atraído a varios escenógrafos, la tendencia más reciente se refleja en las numerosas adaptaciones al teatro de textos concebidos y escritos por Yourcenar como pertenecientes a otros géneros literarios. La más famosa es, sin duda, la de *Memorias de Adriano* de Maurizio Scaparro: *Memorie di Adriano. Ritratto di una voce*, que tuvo por primer escenario la Villa Adriana en Tívoli, en julio de 1989. Ese mismo año, Eric Podor realizó el montaje de una *Cantate d'Antinoüs* y en 1990, Charles Modet ha adaptado e interpretado *Alexis ou le Traité du vain combat* con un montaje de Albert-André Lheureux.⁷

3. *Qui n'a pas son Minotaure?*, *Electre ou la Chute des masques*, *Le Mystère d'Alceste* siguen los modelos griegos mientras *Le Dialogue dans le marécage*, *La Petite Sirène*, *Rendre à César* tratan temas más actuales.

4. M. Yourcenar, *Les Yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galley*, París, Le Centurion, 1980, p. 197.

5. Aunque sea más conocida por sus novelas, es autora de poesías, ensayos y traducciones a parte de las obras de teatro antes citadas.

6. Véase *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes* 7 (nov. 1990), pp. 13-27.

7. Para consultar una lista completa de las obras de Yourcenar representadas hasta 1991 (inclusive), véase el *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes* 9 (nov. de 1991), pp. 125-127; dicha lista ha sido realizada por Loredana Primozych.

Este fenómeno obedece, en mi opinión, a dos razones principales: el recurso a la primera persona, tan frecuente en las narraciones de Yourcenar, que se presta naturalmente al monólogo teatral, y el carácter eminentemente dramático de los textos.

En efecto, para sus primeros relatos —*Alexis ou le Traité du vain combat*, *Le Coup de grâce*, *La Nouvelle Eurydice*— y para la novela que le dio celebridad —*Mémoires d'Hadrien*— prefirió la forma autobiográfica, dejando hablar al personaje con su propia voz, bien sea por la convención literaria de la carta (las larguísimas cartas de Alexis y de Hadrien) o la del relato (las narraciones de Eric y de Stanislas en las otras dos novelas), pero siempre dejando «oír» las modulaciones, las inflexiones y la tonalidad del discurso de cada uno de sus héroes (todos son hombres) según lo exigía la confidencia, la confesión o la emoción del recuerdo. Asimismo, en *Feux* encontramos dos narraciones en primera persona: *Clytemnestre ou le crime* y *Marie Madeleine ou le salut*, voces femeninas, esta vez, lo que es excepcional en la narrativa yourcenariana. Todos estos personajes, jamás descritos físicamente, «desencarnados», existen únicamente por su voz, por las palabras que escriben o pronuncian, y van configurándose psicológicamente al hilo de su discurso. Para la escritora, la voz es la primera vía de conocimiento, el reflejo directo de la interioridad del ser y, por tanto, un elemento fundamental a la hora de crear sus personajes:

De plus en plus, je me suis rendu compte que la manière la plus profonde d'entrer dans un être, c'est encore d'écouter sa voix, de comprendre le chant même dont il est fait.⁸

J'ai toujours attaché une importance considérable aux voix. J'avais appelé Alexis "le portrait d'une voix". Les monologues de *Feux* sont des voix montées au diapason de la fièvre.⁹

El monólogo sería, pues, la forma más próxima al teatro tal como lo concibe Yourcenar, que lo ve «moins comme un spectacle qu'on aimerait voir réaliser sur la scène que comme un labyrinthe de monologues ou de dialogues à l'état pur»,¹⁰ es decir un teatro que se limitaría a la palabra.

Por otra parte, la mayoría de estos textos se caracterizan por la fuerza de su trama dramática. Mientras Alexis y Hadrien atraviesan graves crisis in-

8. *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 71.

9. *Ibid.*, p. 198.

10. *Ibid.*, p. 199.

ternas, aman, sufren, luchan hasta la desesperación, las otras narraciones presentan todos los elementos de la tragedia: acción limitada a dos o tres personas, conflicto de pasiones, unidad de tiempo, de lugar o de acción (en la mayoría de los casos), y carácter ineluctable del desenlace. Amor no correspondido, odio, rencor y celos son los ingredientes de estos dramas en prosa que poco se diferencian de las obras teatrales de Yourcenar. Ella misma era consciente de esta similitud de contenidos y, refiriéndose a su producción teatral, señalaba:

On a jusqu'ici très peu noté les rapports de ce théâtre avec mes autres ouvrages, plus répandus. Ils n'en diffèrent pourtant que par la forme, et non par la substance -bien qu'on ne l'ait guère vu jusqu'ici.¹¹

Así, *Marie Madeleine ou le salut* ofrece las características de una tragedia. La historia, tomada de un episodio de la *Leyenda áurea*, convierte a María Magdalena en la novia de san Juan, quien la abandona el mismo día de la boda para seguir a Jesús. Desde el principio, se forma el triángulo amoroso: Juan, María y el rival: Dios. La intriga es sencilla: María, con el afán de conquistar a Juan, intenta seducir a Dios, pero acabará siendo víctima de su propia estratagema. El texto puede dividirse en cinco actos: la presentación de los personajes y la exposición, la boda y la huida de Juan, las peripecias (los viajes de María), el encuentro con Dios y el desenlace que se produce con la muerte de Cristo.

Pero lo que realmente impulsó a Charo Amador y a José Carlos Plaza a transformar este texto en espectáculo teatral no fue tanto su estructura dramática como su excepcional calidad literaria, su riqueza psicológica, su carga filosófica y su gran fuerza trágica. Según el director, la desgarrada confesión de la Magdalena es un «vómito» que «encierra todo el ardor de una pasión amorosa [...]. Amor, engaño, rencor, ironía y sarcasmo, lucidez, desconcierto, tópicos desechos y un profundo conocimiento del alma humana son los ingredientes de esta hoguera que Yourcenar plantea».¹²

Para la actriz, que conocía anteriormente otras obras de la escritora y que se sentía muy identificada con sus novelas, *Fuegos* fue toda una revelación:

11. *Ibid.*, p. 199.

12. Véase «Apuntes de una experiencia» en el texto de presentación de la obra editado por Rosénar (Madrid y Valladolid).

La lectura de *Fuegos* despertó en mi ser la necesidad de ser “actriz” de esos textos. Había un desgarro en esos personajes, una lucidez para desvelar su verdadera identidad y justificar así unos hechos ante la Historia, que les hacía emerger de sus cauces narrativos con enorme fuerza y entidad dramática.¹³

El personaje protagonista de la Magdalena llamó especialmente su atención por la enorme dimensión de su personalidad y la riqueza de sus reacciones y sentimientos:

Además el personaje esta cargado de amor, de entrega, de compasión, de capacidad de sufrir con el desgarro de los otros, de vulnerabilidad, que son características de la obra de la escritora [...] Durante toda mi vida de actriz había deseado hacer un trabajo como éste.¹⁴

La puesta en escena de *Marie Madeleine ou le salut* se realizó a partir de la traducción de Emma Calatayud, la primera que se ha hecho al castellano y, de momento, la única. Mientras el teatro de Yourcenar está traducido a nuestra lengua en su totalidad desde los años 1984-1986,¹⁵ los textos de *Feux* no han tenido en España tanta fortuna como en Italia, donde uno de ellos ha sido representado varias veces en lengua vernácula desde el año 1988.¹⁶ Curiosamente, los dramaturgos han preferido el monólogo de Clitennestra al de María Magdalena, por lo que la experiencia de Charo Amador y José Carlos Plaza puede considerarse como una novedad absoluta y una primicia dentro del teatro actual.

Traducir *Feux* no le resultó fácil a esta avezada traductora de Yourcenar que es Emma Calatayud. Ella, que empezó esta labor con *Alexis* hace ya quince años, confiesa que en toda traducción hay placer y dolor, y que Yourcenar es difícil de traducir por su «lenguaje muy elaborado, lo que lla-

13. Véase «Notas sobre la génesis de un proyecto teatral», *ibid.*

14. Véase el periódico *El Norte de Castilla* del 16 de mayo de 1992, sección «Ocio y Cultura» p. 69, entrevista de M. A. Viloria.

15. Véase *Teatro I* y *Teatro II*. Traducción de Silvia Baron-Supervielle, Barcelona, Lumen, 1984-1986 respectivamente (col. «Palabra en el tiempo»).

16. Por orden cronológico: *Clitennestra o del crimine*, monólogo por P. Borboni, junio de 1988; *Semplicemente... Clitennestra*, por N. Rinolfi, mayo de 1989; *Concerto per due voci-Clitennestra o il crimine*, por E. de Dominicis, diciembre de 1989; *Fuochi*, por G. Scuto, enero de 1990; *Passioni*, por R. Manso, febrero de 1990; *Clitennestra*, por E. M. Caserta, abril de 1990.

man los franceses *précieux*, bonito, muy musical, con ritmos interiores muy difíciles de trasladar a la lengua española». Pero esta vez, reconoce que las dificultades fueron mayores: «Quizá *Fuegos* fue el que más trabajo me dio y el que más me gustó».¹⁷

La naturaleza poética del texto, rico en recursos lingüísticos (polisemia, juegos de palabras, metáforas, efectos rítmicos y sonoros), su léxico escogido y su estilo, tan refinado como rebuscado, muestran que la autora se preocupó tanto de la estética como del contenido. En el prefacio que escribió en 1967 (la 1ª edición es de 1957), reconoce haber querido «crear un lenguaje poético, en el que cada palabra, cargada del máximo sentido, revele sus valores escondidos...», habla de «formas preciosistas», de «torsiones del lenguaje», de «audacias verbales» características de la «manera tensa y florida que fue [suya] durante aquel período», estilo que define como «expresionismo barroco».¹⁸

Por lo tanto, la traducción no podía descuidar ni la función expresiva ni la función estética del texto. Respetar el estilo y ser fiel al contenido son las dos metas que tuvo que aunar la traductora.

No tengo intención de realizar aquí una crítica de la traducción de *Marie Madeleine ou le salut* como profesional, evaluando su nivel de exactitud referencial o pragmática, sino de hacer algunas simples observaciones como lectora y conocedora de la obra de Yourcenar.

Al comparar el texto traducido con el original, observamos que, por lo general, se ciñe estrechamente a su modelo. El paralelismo sintáctico, las equivalencias léxicas, la reproducción del significado contextual exacto nos autorizan a hablar de traducción «fiel», es decir, que respeta las intenciones y la realización del texto de la escritora. Sin hacer una descripción detallada del método o de los métodos utilizados —traducción literal en un primer paso, recreativa en una segunda etapa— o de los procedimientos habituales en toda labor de traducción, me limitaré a constatar que cada vez que se ha efectuado una sobretraducción o una infratraducción, ha sido por tener más en cuenta el valor estético del texto de origen y querer mantenerlo.

Uno de los problemas que se planteó, sin duda, fue la traducción de las metáforas, sean estereotipadas u originales, tan abundantes en *Marie Madeleine ou le salut*. Emma Calatayud optó por traducirlas literalmente, respetando al máximo la creación literaria y conservando toda la riqueza del

17. Véase la edición especial de formato tabloide publicada por Alfaguara con ocasión de la presentación de la biografía *M. Yourcenar* de Josyane Savigneau y del estreno de *María Magdalena o la salvación*, traducciones ambas de Emma Calatayud.

18. *Fuegos*, *op. cit.*, prefacio, pp. 19-20.

texto. Lo mismo hizo con los juegos de palabras aunque, en alguna ocasión, le haya sido imposible reflejar la polisemia del término.¹⁹ Pero estas son minucias que no atañen a la configuración del personaje ni a la intriga.

El trabajo realizado por la traductora ha sido calificado de «abnegado y riguroso» a la vez que «tremendamente exquisito»²⁰. Sin pretender añadir ningún juicio de valor, me parece oportuno recalcar la importancia de esta traducción dentro del mundo cultural de nuestro país, donde la obra de M. Yourcenar es cada vez más conocida y ha despertado el interés tanto del público lector como de la crítica literaria.

Pero además, y es lo que quiero recalcar aquí, a pesar de no ser una traducción teatral, la versión castellana ha sido el punto de partida y la «materia prima» que dio lugar a la obra dramática *María Magdalena o la salvación* con lo cual podríamos decir, jugando con la polisemia de la palabra, que el mismo texto ha sido objeto de una doble traducción, lingüística y genérica. En efecto, no se puede hablar propiamente de adaptación, ya que se ha respetado íntegramente la traducción de E. Calatayud, exceptuando dos adiciones mínimas: una especie de balbuceo, articulando palabras inconexas como: «mamá... mar... ría... me llamo... María...» antes de comenzar el monólogo²¹ y la inclusión, al final, de dos frases tomadas de *Fuegos*: «Mi muerte, la mía, será de piedra [...]. La muerte, para acabar conmigo, tendrá que contar con mi complicidad» (p.31).

¿Qué pasos se siguieron para lograr «traducir» esta narración al teatro? El director de la obra explica cómo se procedió, partiendo de un pormenorizado examen textual:

La perfección de su exposición y su exacta cronología han sido las bases para nuestro trabajo. El análisis exhaustivo de las palabras, de su ordenación y elección, nuestra arma. Y con todo ello empecé la experiencia. El problema más excitante era la trasposición de la narrativa al teatro. ¿Cómo evitar la explicación? ¿Por qué habla

19. Me refiero aquí a la palabra «refaite», en la frase: «Je ne regrette pas d'avoir été refaite par les mains du Seigneur» (p. 135), donde la autora juega con el doble sentido («refaire» = «rehacer» y también «engañar» en francés), traducida únicamente por «rehecha» en el texto castellano.

20. Véase la nota 17.

21. «una María Magdalena derrotada y confusa se acerca [...]. Intenta decirnos quién es, pero la primera palabra que logra articular es mamá y luego mar, el espumoso mar por donde ha ido ejerciendo su escandaloso oficio antes de que se decidiera a vengar la afrenta de Juan [...]. Luego logrará pronunciar su nombre: "Me llamo María"»: Carlos Toquero Sandoval, «Desgarrada confesión» en *El Mundo* de 18 de mayo de 1992, p. 56.

esta mujer en este preciso momento? ¿Dónde? ¿A quién? ¿Para qué?²²

Las respuestas eran múltiples, las posibilidades, infinitas. Analizando cada uno de los parámetros del texto, había que situar el monólogo en el tiempo de la historia, en un momento X de la vida de la protagonista, colmar los vacíos de información para poder reconstruir las circunstancias espacio-temporales, recrear la evolución psicológica del personaje, intuir las causas profundas de sus estados anímicos, o sea, iniciar todo un proceso de recomposición que Charo Amador compara a la reconstrucción de un espejo:

Recomponer mi nombre [...]. Recuperar mi historia [...]. Reconstruir el espejo recuperando todos y cada uno de los pedazos de vidrio [...]. Reconstruir mi rostro, rellenando los huecos, ajustando aristas, abillantando el recuerdo. María Magdalena. Reconstruir, Recomponer, Devolverme. [...] José Carlos Plaza me planteaba una endiablada dramaturgia. ¡YO ERA LA ANTAGONISTA DE UNA IMAGEN ESPECULAR ROTA! Esta vez el trabajo comenzaba por el final.²³

A la hora de elegir las técnicas dramáticas, Plaza ha seguido las propuestas de los «grandes maestros», tomando «de Layton, el conflicto; de Brook, su espacio vacío».²⁴ Para traducir con la máxima intensidad el conflicto interior que desgarrar al personaje, el trabajo, basado en la intuición y en la improvisación, se concentra en el mundo emocional del actor, haciendo emerger sus vivencias más fuertes. Gracias a esta técnica, la actriz consiguió alcanzar un estado de simbiosis con el personaje, asumiendo las palabras, los recuerdos, las emociones de María Magdalena como suyos por un efecto de transmutación, a la vez que se iba sumergiendo en el mundo y en la mente de la autora por un ejercicio continuo de asimilación: «En mi cuaderno de bitácora, junto a las notas de ensayo escribía constantemente palabras de Yourcenar de muchas otras obras: palabras sobre el desamparo, sobre el amor, sobre la pasión».²⁵

22. Véase la nota 12.

23. Véase la nota 17.

24. Véase la nota 12.

25. Véase la nota 17.

Al mismo tiempo, se ha resaltado la visión distanciada que domina el monólogo, ya que el personaje recuerda el pasado, se enfrenta a él, lo narra pero no lo vive y que la escritora lo ha enfocado desde la modernidad. La concepción del espacio escénico viene a reforzar esta perspectiva distanciadora, pues excluye cualquier signo realista o decorativista: el decorado es frío, aséptico, el vestuario de la actriz sencillo y anodino —una gabardina ajada, un pañuelo en la cabeza—, la luminotecnia, sobria, y el silencio, absoluto. No se ha pretendido crear un espacio convencional sino polivalente por su propia desnudez, un espacio neutro que se va creando a cada momento de la representación, un lugar mágico donde todo puede ocurrir y en el que la voz, las palabras, los silencios, los gestos cobran una mayor expresividad.

La escenografía de Pedro Moreno, reducida a la mínima expresión, pone de relieve la fuerza dramática del personaje, la violencia del conflicto y la agresiva belleza del texto. Rompe deliberadamente con el espacio y el tiempo de la historia, apostando por una temporalidad y una espacialidad indefinidas en las que la obra se reactualiza y se universaliza. María Magdalena aparece en escena como una mujer de edad indefinida, de aquí y de ninguna parte, de ahora y de siempre, contando una historia de hace dos mil años que se reconstruye en el presente, dejando resurgir el sufrimiento, el rencor, la ironía, la rabia, la desesperación... personaje mítico pero real en el espacio ficticio del escenario.

En cuanto a la interpretación, sólo aludiré a la técnica precisa de la entonación, de los gestos, de los desplazamientos en el espacio, a la fuerza evocadora y al juego lleno de sensibilidad de la actriz cuya interpretación ha merecido los elogios unánimes de la crítica. Según Fernando Herrero, por ejemplo:

la incorporación de Charo Amador a la poética Yourcenar se revela insustituible, estremecedora desde la entrega y la pasión, controlada por una técnica fuera de lo común, que se hace carne y voz dando nuevo sentido al texto escrito.²⁶

Si tanto para el director como para la actriz el llevar *María Magdalena o la salvación* a la escena ha sido una experiencia única, también ha sido un reto y una arriesgada aventura. Sin contar los problemas que plantea habi-

26. Vid. el artículo de Fernando Herrero en *El Norte de Castilla* de 17 de diciembre de 1992, rúbrica «Teatro».

tualmente la representación de un monólogo, hubo que enfrentarse con un texto puramente narrativo y hallar la forma de escenificarlo, vencer «la tremenda dificultad de dar vida a palabras tan densas, cargadas de imágenes y de conceptos»²⁷ y atreverse a interpretar un personaje tan complejo y matizado como la Magdalena de Yourcenar.

Estos han sido los desafíos de una dramaturgia que ha conseguido lograr sus objetivos y conmover al espectador dando vida a un texto que, como dice Charo Amador, «transmite emociones y comunica algo que no pertenece sólo al tiempo en que transcurre la acción, sino que subyace en toda la historia de la humanidad».