

UN PAVO, TAN REAL COMO SIMBÓLICO (EL ANILLO DEL PAVO REAL DE MIGUEL ROJAS)

Victor Valembois

El símbolo es, pues, una representación que hace aparecer un sentido secreto; es la epifanía de un misterio.

Gilbert Durand, La imaginación simbólica.

1. UNA CLAVE PARA UNA COMPLEJA RED DE SÍMBOLOS

En otra contribución académica he pretendido esbozar "tres líneas y un eje común en la búsqueda teatral de Miguel Rojas"¹. El esfuerzo de síntesis era necesario por varias razones. En parte prevalece el hecho de que este autor costarricense sufre una especie de ostracismo interno que, no creo, le afecta tanto como la condena que pesa sobre Salman Rushdie; por otra parte, fuerza es reconocer que la misma complejidad de la dramaturgia en cuestión la aleja un tanto de las tablas y de las editoras. Por eso, y con mayor razón porque Rojas en prolongación de su labor docente, se caracteriza como un investigador en lo escénico, vale la pena contribuir a desenredar un tanto la madeja.

Este trabajo se circunscribe a una sola obra, *El anillo del pavo real*, que data de 1988. En el escrito aludido, lo tomé como prototipo en la "línea de lo eminentemente teatral" (ver en este, el punto 4). No

¹ Es el subtítulo que le he dado a una contribución que bajo el título de "La copa desbordada de lo humano" (frase sacada de "El anillo del pavo real", objeto del presente estudio), pretendía ver ciertas constantes en la dramaturgia de Rojas, por encima de décadas de búsqueda artística y media docena de obras. El texto se publicará en un libro colectivo, en la Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1999.

puedo aquí sino subrayar esa riqueza del "teatro en el teatro" que caracteriza esa producción. Pero esta forma, tan clásica como últimamente poco explotada, cobra vida también por una serie de poderosos elementos temáticos que quisiera contribuir a escudriñar en la presente ocasión. En este caso, lo teatral intrínseco no sólo se logró entonces echando mano a lo estructural, sino que a partir de la misma compleja elaboración de ideas. De allí sin duda que se vuelve necesario considerar lo que tantas veces se pasa por alto: la "Introducción" (pp. 9-10) que precede el libreto como tal². El título mismo de esa parte, más que un relleno un tanto bombástico, como ocurre tantas veces (sobre todo si viene firmado por el mismo autor), en este caso proporciona la clave interpretativa vital para toda la producción:

"El Anillo del pavo Real" tiene todos los símbolos del Principio y el Fin, del Cielo y de la Tierra, del Hombre y el Explorador Universal. Zárate es el medio por el cual lo animal se vuelve humano, la materia bruta adquiere sensibilidad, la emoción bebe del pozo de lo racional para ser conscientes; las relaciones humanas se perfilan como una Unidad de Convivencia". (p. 10, subrayado nuestro)

La cita no adquiere su relevancia intrínseca sino hasta a la segunda lectura, mínimamente, de la obra en cuestión. Por boca del mismo autor, se evidencia en ella la colosal importancia de Zárate. Encabeza el listado de los personajes, simplemente porque, según las reglas clásicas, también es el primero en aparecer en escena, pero en realidad es además el número uno en el orden cualitativo: la frase destacada hace deducir un papel pivotal, alrededor del cual giran todos los demás.

Por de pronto, son muchos más los personajes que los cuatro de la lista formal, en página 11. Lo anterior se debe a que el último de los *dramatis personae* constituye en realidad un conglomerado totalizante. Reza el enunciado: "Toda la naturaleza total: física, Síquica, Humana, Terrenal y Onírica". La formulación tiene algo de pleonástico, en la medida en que lo terrenal engloba lo físico; y lo síquico, a su vez, contiene lo onírico, todo en un bipolaridad que el ser humano recién está volviendo a valorar: su relación umbilical con el entorno natural. Pero esa enumeración caótica se explica si después uno ve que, de veras, en realidad todo el medio ambiente también actúa. Allí están la luna, el viento el lago y el Cielo (siempre con mayúscula en esta obra: ¿otro símbolo?), como se aprecia en página 110, aparte de todo un zoológico de palomas (pp. 17, 77, 78, 91, 92, ...), abejas (pp. 61, 63, ...) y hasta ranas (p. 78).

² De ahora en adelante me referiré siempre a la última edición conocida de la obra en estudio: *El anillo del pavo real*, Editorial Costa Rica, San José, Costa Rica, 1997, 115 páginas.

Cada uno de esos personajes es instrumento o medio, como lo señala el otro término subrayado. Pero no cabe duda que "María J. Zarate, nacida en Acserí, mujer que vale por todas las de su género" (pp. 106-107) es la elegida por el dramaturgo como piedra angular en todo el arco de valores para los que quiere sensibilizar en *El Anillo del Pavo Real*. Mediante una imprescindible ubicación, primero del espacio (punto 2) y luego del tiempo (punto 3), el trabajo ahondará después precisamente en la disección de esa serie de símbolos que anuncia la *Introducción*. De veras, como se comprobará, el pavo real se encuentra presente, no sólo como otro representante de la fauna avícola, sino como soporte simbólico para la propugnada "Unidad de Convivencia" (significativamente, las mayúsculas son también de Rojas).

2. UN LUGAR SIMBÓLICO "GLOCAL"

Recurro al adjetivo artificialmente compuesto de lo *local* y lo *global*, en la línea de García Canelini y otros³, para sintetizar la ubicación espacial en la obra en estudio. Refleja muy bien la idea de un lugar muy concreto, pero al mismo tiempo representa cualquier otro escenario en el inagotable imaginario de los comunicantes mediante la obra teatral (el autor y los espectadores potenciales), igual que en la vida real.

Por ser tan importante la descripción sugerente del lugar donde intervendrán los personajes, Miguel Rojas emplea otra página y media de descripción con el título de "ambientación de la acción" (pp. 15-16). Sugiere una especie de paraíso terrenal. La comparación con lo bíblico para nada es gratuita, de mi parte, siendo que, para incidir en una potencial interpretación religiosa de la obra, los actores principales, "Zárate" y "Alfonso de Pérez y Colma", mucho tienen de una nueva versión de Adán y Eva.

Pero su Edén no se encuentra ni en tierras de Medio Oriente, como lo postula la Sagrada Escritura, ni en Suramérica como pretendía el mismo Colón, sino en un lugar preciso de Costa Rica. Se trata de "las tierras de Acserí", como se subraya en tres oportunidades la ficha de los personajes (p. 11) y cantidad de veces dentro del cuerpo mismo del drama (por ejemplo, p. 22, 29, 32, 66, etc.) en una insistencia machacona, hasta formar un verdadero *leitmotiv*.

La referencia reiterada a ese lugar diminuto en la geografía de una pequeña república centroamericana, desde luego tiene su resonancia especial en un auditorio costarricense, como es el que supone, en primera instancia, Miguel Rojas, siendo nacional de esas latitudes.

3. Ver por ejemplo en su *Consumidores y ciudadanos*. Canelini mismo reconoce que con este neologismo de lo "glocal", se inspira en otro astor.

En una grafía más acorde con los topónimos actuales, se refiere a Aserri, pequeño pueblo al sur de la capital, ya prácticamente integrado a la gran área metropolitana de San José. Se trata además de un pequeña comunidad que abiertamente evoca resonancias coloniales y se caracteriza todavía por su ascendencia indígena y mestiza.

Por lo demás, entiéndase que la descripción del paraje escénico mucho, muchísimo, tiene de una combinación artificial de elementos circundantes, todos tropicales sí, pero no necesariamente representativos de la actual vecindad de Aserri, en la gran área metropolitana de la capital. En efecto, difícil será ubicar allí "árboles milenarios y un corte de farallón", además de "un majestuoso lago" y "una pequeña playa de nácar". Por si fuera poco -y dejemos eso al talento del escenógrafo- también hacen falta "una diagonal donde sobresale una enorme roca"... Y por si fuera poco ese conjunto milagroso e irreal de elementos inertes, cabe imaginar también "un naranjo" y "exóticas y gráciles flores", "un viejo tronco", todo un cuadro idílico donde "Naturaleza y Espíritu" (las mayúsculas, siempre son del autor) "se funden apasionada y misteriosamente" (pp. 15-16).

Esa técnica, en el mejor estilo del viejo Calderón de la Barca con su Auto Sacramental, recurre a una evocación inmediatista para que el espectador decodifique el significado de la obra a partir de su propio entorno. Es el mismo procedimiento de Brueghel que, no importa que tenga que evocar la huida a Egipto o la Caída de Icaro, para mejor escenificación dramática - y de paso edificación didáctica - ubica en su propia tierra de Flandes esos escenarios dispares y totalmente distantes. Pero se supone desde luego que el director contemporáneo y el espectador de cualquier otra parte, en todo el globo terráqueo, tienen absoluta licencia para substituir esos lugares (como Aserri) y sus detalles (como el naranjo), tómesese por caso, por cualquier rincón de California o de Japón; y en vez de esa fruta de clima caliente, cerezas o, por qué no manzanas, como en el mismo relato del supuesto primer Paraíso terrenal... De manera que la ubicación escénica funciona aquí entonces como un símbolo de fácil entendimiento para el receptor.

3. UN TIEMPO SIMBÓLICO, TAN COLONIAL COMO ACTUAL

Frente a un impresionante detallismo en la descripción de un escenario idílico, sorprende lo tremendamente parco que se vuelve el autor con la ubicación temporal. Es más, pareciera que aparte de la evocación del lugar con indudables resonancias históricas para el oyente local, más bien se regocija en confundir y enredar todo el eje diacrónico. Es así como un tercer personaje de nombre Diógenes (que desde luego recuerda el mito-símbolo del que, en medio de la multitud,

buscaba a un hombre) se sitúa explícitamente como "habitante del Acserri moderno y contemporáneo" (p. 11)⁴.

Igual pasa con el dúo de personajes principales. Alfonso de Pérez y Colmo, por su lenguaje sobre todo. Unas veces pareciera ubicarse en los mismos tiempos coloniales, como "Gobernador de todas estas tierras (...), por Voluntad y Gracia de su Majestad (p. 22). Otras, sobre todo por su conducta, se comporta como cualquier vulgar mujeriego actual (ver la escena p. 109). Igual pasa con María Zárate. A principio de la obra ésta constituye toda una flor primaveral y después, con su aspecto de "señora entrada en años agradablemente canosa" (p. 80), de repente se vuelve vieja, como también después rejuvenece (ver la misma escena con el Gobernador, p. 109). La cosa se complica cuando por ejemplo el Gobernador explica que existe un tiempo "(donde) yo vengo de adentro y (otro, donde) "tú lo conoces de afuera" (p. 70). Por lo visto, relojes y vivencia interna no andan al mismo ritmo.

El dramaturgo se deleita verbalmente en esas explícitas confusiones diaerónicas. Así, en medio de un escenario netamente colonial, de repente evoca la biodiversidad (p. 17) y en escenas pastoriles sorprende con que "se escucha el enjambre de abejas como si fueran cables de alta tensión (p. 60). En otro momento, en el Cielo (con mayúscula) "se oyen corrientadas eléctricas" (p. 110). Y el anacronismo se subraya con mayor razón cuando de repente, en una verdadera confusión visual-temporal, ante los ojos de Diógenes aparece y desaparece "la imagen de un pueblo flotando", nada menos que "mágico (...), de aspecto colonial" (p. 80). Todo se lleva a cabo en una abrupta interferencia entre lo contemporáneo y la representación del mismo cuadro; siglos atrás. Al repetirse el truco por arte de birlibirloque con el Gobernador (...la imagen de Acserri antiguo"... que "termina por diluirse con sonidos contemporáneos", p. 95), uno comprueba que el recurso teatral, cargado de simbolismo, se desarrolla con similar insistencia didáctica que la ubicuidad. Por lo anterior, las coordenadas espaciales y temporales actúan como signos, en referencia a otra realidad.

4. UNA PIRÁMIDE DE SÍMBOLOS

Como subrayado, en su creación dramática *El anillo del pavo real*, evidencia complejos cambios de todo tipo, no sólo de escenografía, sino también por ejemplo por la intervención de dos coros, al estilo griego clásico. En el primer acto, éste queda a cargo de las abejas, y en el segundo, va actuado por las palomas. También se observa la polivalencia de tiempos y lugares, enfocados recién, subrayada a su

4 Con la diferencia de que, en el antecedente griego, Diógenes quería ubicar a un varón, (traducido después erróneamente en términos genéricos como "hombre"), aquí, el Diógenes Olmedo tropical se encuentra a la caza de una mujer, casualmente la suya.

vez dentro de un mecanismo de "teatro en el teatro", con resonancias indirectas al citado Calderón de la Barca (sobre todo con *El gran teatro del Mundo* y Jean Paul Sartre (*A puerta cerrada*). Este aspecto intertextual se estudió con más detenimiento en mi contribución anterior.

La voluntad constructiva del dramaturgo se evidencia además por un contrastivo y complementario juego de enfoques. La introducción representa directamente su propio punto de vista. Sigue el Prólogo donde un Yo (con mayúscula, siendo Dios mismo), se dirige a "ustedes" (p. 13), el público o los lectores. Se trata de un monólogo. Es una abierta invocación, por una lado a respetar las Leyes (otra vez, con mayúsculas, porque no se trata precisamente del código napoleónico), y por otro lado a asumir cada uno nuestra propia responsabilidad en la construcción de un mundo de amor. Un epílogo -también muy en la línea del autor barroco- cierra el conjunto en tono de "nosotros" (p. 115). Esta yuxtaposición de perspectivas evidencia la sólida maestría adquirida por Rojas a lo largo de los años de práctica en la escritura teatral; al mismo tiempo, a lo largo de la obra, pareciera subrayar un caleidoscopio de colores con el que pavonea el pavo...

En tercer lugar, el montaje voluntarioso se denota también a nivel de personajes, en sendos actos que representan supuestamente la perspectiva de estos. Ahora bien, se visualiza un manifiesto paralelismo antitético entre varón y mujer, en términos genéricos, a lo largo de toda la obra, especialmente en el antagonismo entre Zárate y el Gobernador. Un eco de ello se encuentra en la pareja de Diógenes y su esposa. Este contraste, al mismo tiempo complementariedad, se refuerza también en cruce, por un lado con el proceso de humanización del Gobernador, y por otro la conducta antropomórfica de actuantes del reino animal (las abejas y las palomas). Con todos esos ingredientes y a fuerza de elaboración, la obra se resiente a veces un tanto de búsquedas y niveles demasiado complejos. Lo anterior, si bien se remedia fácilmente en una segunda lectura, resulta imposible de captar en un espectáculo directo e instantáneo, sin vuelta atrás ni pausa alguna para el decodificador.

Pero eso no es todo. En su aludida Introducción, Rojas subraya que pretende visualizar "la vida de cada uno de nosotros (que) busca la llave de la felicidad" (p. 9). Este propósito, fuertemente moralizador y didáctico, corre el peligro de volverse un tanto hermético y gratuito. En efecto, a primera vista (y en una especie de cuarto grado de ese complejo edificio teatral), a lo largo de la obra artística se observa una notoria insistencia en separar la ilusión de la realidad. Sorprende la rica gama de recursos semánticos, de perífrasis, imágenes y sinónimos a los que echó mano el dramaturgo para sensibilizar respecto de esa neta dicotomía. A Zárate, portavoz suyo aparte de personaje-medio, constantemente la subraya afirmando en varias versiones que "tu imaginación te enseña lo que quieres ver" (p. 105,

108, ...)⁵. La llave interpretativa está entonces en... una clave que no se encuentra en cualquier cerrajería sino que requiere hermenéutica.

Un último contraste, culminante a partir de todo lo anterior, se encuentra en la oposición entre verdad y libertad. Esos polos interpretativos se simbolizan en sendos personajes contrastivos, como la misma Zárate, para el primer caso el Gobernador para el segundo. Antinomias derivadas las constituyen el amor versus poder y el altruismo en contra del egoísmo. De allí que siempre, según interpretación de la misma mujer, Diógenes recupera el amor de su amada, porque probó que "hay oro en su corazón" (p. 107). Esta simbología se encuentra en la cúspide de las anteriores y constituye desde luego el mensaje esencial, humanístico por excelencia, más allá de cualquier credo partidista o nacionalista, por parte del dramaturgo en estudio.

5. UNA MODERNA ALEGORÍA TEATRAL

Conviene retornar a la Introducción-en-clave de Rojas. Se constata que, aparte del simbolismo múltiple del verdadero ser frente al aparentar en el personaje-símbolo del pavo real, la primera parte del título adquiere finalmente también su plena riqueza semántica: en este caso, la sortija no sólo representa la tradicional consagración visual de la unión entre un varón y una mujer; por su forma, representa además de manera simbólica lo circular acabado de la obra. Esta búsqueda del "anillo de energías que crearon la vida como una unidad indivisible" (p. 10) se subraya teatralmente y, como el ansia de la misma especie humana, se repite, más allá del tiempo y del lugar escénicos de esta obra.

Desde la misma Introducción, llamó la atención la utilización recurrente de mayúsculas. Este recurso, además de otros que fueron subrayados, deja el campo abierto a una posible interpretación del conjunto en términos netamente religiosos. Como sea, la creación de Miguel Rojas adquiere de todos modos características primigenias de alegoría, en el sentido de cúmulo significativo de símbolos. *El anillo del pavo real* se auto-denomina una "tragedia" (p.115), en el sentido postelásico de la palabra. En realidad, constituye además una versión contemporánea del Auto Sacramental calderoniano. Piénsese nuevamente

5 Unos ejemplos que evidencian todos una diferencia entre el ser y el aparecer, entre lo real y lo ficticio:

- en un estilo de un "anti-Segismundo (ver: *La Vida es Sueño*, del mismo Calderón) el Gobernador exclama que "Pienso y no existo, vivo y no sueño" (p. 31)
- los términos de "ilusión" (p. 79, ...) y "sueño" (p. 79, ...), "aparéncia" (p. 80, ...) e "imagen" (p. 80, ...)
- los vocablos de "pesadilla", "embujo" (p. 74), "brillo" (p. 90), "falso" (p. 90), "pavonear" (p. 92), "alucinar" (p. 97) etc.
- los símiles: "como un príncipe" (p. 83, ...)
- las expresiones de un campo semántico teatral: "disfrazarse" (p. 89), "perfiles humanos" (p. 98), "artes efímeras" (p. 105)

en *El gran teatro del mundo*⁶, con o sin dimensión cristiana, en todo caso de enseñanza teatral sobre el sentido de la convivencia humana. El mismo proceso de hominización del personaje "bestialmente agitado, mitad hombre - mitad ave" (p. 19), gracias a la Beatriz tropical de nombre Zárate, con su mensaje de amor y de verdad, quizá no por casualidad se visualiza en la transformación del pavo real: se sabe que "en la antigua Grecia y en Roma se le consideró símbolo de la resurrección (...) y "el arte paleocristiano lo representó algunas veces bebiendo la copa de la inmortalidad"⁷. ¿Será excesivo ver en ello otro indicio en función de la potencialidad religiosa del conjunto? En este caso la aparición se transforma en epifanía, su sinónimo con connotación católica, a partir de sus raíces griegas.

Como sea, en esta obra Miguel Rojas profesa una tremenda confianza en el devenir de la raza humana, más allá de cruciales búsquedas... En términos del mismo Durand que nos guía desde el epígrafe, el artista costarricense restaura la función esencial de la imaginación simbólica⁸. Precisamente por su arte del *parecer* el dramaturgo nos hace *aparecer* lo profundo de la vida real. El primer verbo alude al fingir, eso sí, con el acuerdo del receptor, cosa que sería una definición para el acto teatral; el segundo adquiere el sentido de develar. El pavo real que figura en escena, otorgando su título a la obra, no se refiere entonces para nada al plato principal del Thanksgiving Day. Aquí se trata de un menú artístico, servido con elegancia; ofrece además tamaña lección y apología de la utilidad del arte, en este caso precisamente gracias a su misterio.

BIBLIOGRAFIA

- Durand, Gilbert: *La imaginación simbólica*, Amorrortu Editores, 1968.
- Rojas Jiménez, Miguel: *El anillo del pavo real*, Editorial Costa Rica, San José, Costa Rica, 1997, 115 páginas.
- Rojas Jiménez, Miguel: *Puntos de vista en el teatro*, Ed. Guayacán, San José, Costa Rica, 1989, 70 páginas.
- Talcos, J.: *Práctica artística y producción significativa*, Ed. Cátedra, Madrid, 1978, 199 páginas.

6 Mi estudio anterior sobre Rojas, mencionada más arriba, explicita varios elementos en este sentido en una confrontación triangular entre él, Calderón de la Barca y Jean-Paul Sartre. Ver: "Calderón desempolvado. (Estudio comparativo entre 'El gran teatro del mundo' y 'A puerta cerrada')", en revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero 1975, n° 295, 18 pp.

7 Citas de la *Enciclopedia Monistec*, España.

8 Ver el papel del artista, según Durand, en su libro citado en bibliografía, p. 29.