

¿LO ALEGÓRICO O LO REAL?

*"Las obras de tipo alegórico persiguen satisfacer los paladares de gustos más diversos con la presentación de un solo plato: para aquellos menos exigentes, les bastará con probar la dulzura que les proporciona el uso del verso; para los de estómagos endurecidos, les parecerá interesante asimilar el sentido moral de la historia; pero sólo el gourmet verdadero podrá digerir la Alegoría". Sir John Harington (1591)**

CHRIS FASSNIDGE

Profesor de teatro y comunicación
Open University, Inglaterra

La complejidad poética de Cuento de invierno

Obras del último período de Shakespeare, como *Pericles*, *Cymbeline*, *Cuento de invierno* y *La tempestad*, han sido objeto de una controversia crítica por muchos años. Sin embargo, dos parecen ser los puntos de vista que tienden a predominar en los análisis:

1.- Que estas obras, en contraste con las que forman el grupo predecesor -de las tragedias- tienden a denotar una especie de decadencia en el uso, hasta entonces magistral, del lenguaje y este mismo sentido decadente parece traducirse en la caracterización y visión interno-sicológica de la condición humana por parte del autor. Se dice, a su vez, que se aprecia la tendencia a querer sustituir estos tres poderosos elementos por una preocupación por lo alegórico y lo simbólico con técnicas un tanto debilitadas; que estas obras fueron diseñadas para satisfacer la moda



imperante entonces en la corte del rey James I; y de paso, Shakespeare habría aprovechado de rechazar el realismo apasionado y telúrico que había sido típico del teatro isabelino de entonces.

2.- El otro punto de vista parece referirse al hecho de que, al alcanzar el autor ya cierta edad -es decir, al pasar los cuarenta años-, su temperamento habría empezado a calmarse, teniendo una tendencia a reparar más en lo romántico y lo fantástico. Con esta nueva técnica, lograba distanciarse del mundo real, retrayéndose en el de la leyenda y del mito y usándolo como una manera de poder referirse a una serie de meditaciones de tipo filosófico acerca de los seres humanos, sus virtudes, sus locuras.

En nuestra propia época -post-freudiana y post-marxista- hemos aprendido a reevaluar este último período de Shakespeare, a pesar de nuestra creciente aprehensión sobre las instituciones humanas, con su fragilidad, ine-

*"Allegorical works seek, with one kind of meat and one dish, to feed diverse tastes. For the weaker capacities will feed themselves with the pleasantness of the history or the sweetness of the verse; some that have stronger stomachs will, as it were, take a further taste of the moral sense; a third sort more high-conceited than they, will digest the Allegory."
Sir John Harington (1591).

ficiencia y carácter transitorio y la lenta llegada, a su vez, de una conciencia de la interrelación que existe entre la humanidad y el planeta en que le toca existir. Los académicos, críticos y directores de teatro han empezado a distinguir en estas obras un significado de tipo más profundo y duradero que aquél al que se asocia normalmente la noción de romance o cuento.

El crítico inglés Milton Shulman, sin embargo, no coincide con esta apreciación, según nos dice en la crítica que hizo de la producción de *Pérricles* en Londres (1968) de la RSC (Royal Shakespeare Company), bajo la dirección de Trevor Nunn, donde describe la obra *Cuento de invierno* como: "... (this) popular nonsense" o una "total estupidez"², agregando que Shakespeare mismo se hubiese reído de nosotros por querer interpretar esta obra como una alegoría portadora de algún tipo de mensaje.

Trevor Nunn responde: "...estas obras - del último período- poseen una gran síntesis y complejidad. Estilísticamente, están constantemente mostrándonos maneras nuevas de ver y rompiendo viejas reglas. Desafían todo intento de querer referirse a ellas "en pocas palabras" o de resumirlas, y requieren de un gran esfuerzo para lograr ser comprendidas en su cabalidad. Hoy por hoy, obras como ésta le están hablando a un público, a una época, que necesita poseer una serie de certezas morales; pero las soluciones que *Cuento de invierno* nos aporta no son ni claras ni precisas (...) una vez más, Shakespeare está interpretando la vida misma y, al mismo tiempo, ofreciéndonos su mensaje como el más grande de los desafíos."³

Antes de referirme a la producción de *Cuento de invierno*, bajo la dirección de Ramón Grifféro y la compañía de Teatro Itinerante, quisiera expandir mi análisis de la obra sin dejar de mencionar lo que el distinguido crítico inglés, F. R. Leavis, dijo sobre ella: "...a supreme instance of Shakespeare's

poetic complexity -of the impossibility... of considering character, episode, theme and plot in abstraction from the local effects, so inexhaustibly subtle in their interplay, of the poetry, and from the larger symbolic effects to which these give life".⁴ Se refiere a la dificultad que existe (traducción libre) "...en la complejidad poética inherente al uso del lenguaje que utiliza el autor, que hace imposible la tarea de abstraer el efecto producido entre la relación personaje-suceso-tema-argumento y la inextinguible y sutil relación que existe entre la poesía, el diálogo y la interacción de los efectos y símbolos a que éstos dan vida".

Shakespeare, como siempre, adaptó y transformó una historia ya conocida -aunque ya completamente olvidada- el drama alegórico de Robert Greene, *Pandosto, el triunfo del tiempo*, una historia de celos y castigo. Conserva el meollo de la historia pero, a su vez, hace un cambio muy significativo y agrega otros personajes. Este cambio fundamental es la resurrección de Hermione, lo que permite que la obra termine con una reconciliación en vez de con la muerte y desesperación de la historia original. Lo nuevo lo constituyen los personajes de Antígono, Paulina, Autilico y el Bufón. El primero, Antígono, le permite a Shakespeare poder enlazar la acción y trasladarla desde Sicilia a Bohemia (Armenia, en este montaje de Grifféro) y el segundo, Paulina, le ayuda a explicarnos la desaparición de Hermione por un lapso de 16 años. Autilico y el Bufón son también figuras cruciales en la presentación de la vida campestre-bucólica, que aparece en la segunda mitad de la obra. Acotemos que éste es un aspecto de la historia en el que el autor se expande en detalle para así lograr encapsular una de las más profundas paradojas que contiene *Cuento de invierno*. Revisemos, pues, las paradojas que yacen latentes bajo el manto alegórico de la obra:

• La primera, es la interdependencia

1, 2 y 3 Royal Shakespeare Company. Programa para la producción en 1968 de esta obra en Stratford-on-Avon.

4 "The Common Pursuit", de F. R. Leavis (Chatto & Windus 1952; Penguin 1962).



Cuento de invierno. Foto: Juan Cláudio Mattossi.

entre los conceptos de verdad *versus* mentira: la verdad que existe en la pureza de Hermione se distorsiona a través de los celos y la furia de Leontes, transformándose entonces en la mentira de su supuesta infidelidad con Polixenes (una mentira en la que Leontes insiste en seguir creyendo, contra la convicción que existe en la corte y la autoridad con que hablará el oráculo); Paulina usa la mentira sobre la muerte de Hermione para poder preservar su propia verdad, hasta que Leontes haya demostrado un verdadero arrepentimiento por las terribles acciones que ha cometido. De la misma manera, la verdad sobre la identidad de Perdita se esconde bajo el disfraz de una muchacha campesina y el amor de Florizel por ella permanece maldecido por el padre de éste, hasta el momento en que Perdita nos es revelada como la verdadera hija de Leontes.

•La segunda paradoja versa sobre el efecto que la influencia del tiempo tiene en la narrativa de la historia. Shakespeare lo saca de dentro de sus límites convencionales y alegóricos y lo usa dentro de una esfera que los físicos post-Einstein llamarían *relativa*. El

lazo de amor que existe entre Leontes y Polixenes, por ejemplo, ha perdurado desde los tiempos en que ambos eran *twin lambs who frisked i' the sun*⁵ hasta la madurez. Sin embargo, esta aparente indisolubilidad se rompe en tan solo un instante. Y para reestablecerla se demorarán 16 años. En términos de pura técnica teatral, la ruptura que hace Shakespeare de las unidades aristotélicas nos deja casi sin aliento y son, genuinamente, revolucionarias. Lo que antes se vislumbraba como increíble -la destrucción de una relación de una gran profundidad por la más fútil de las razones y su reevaluación luego de haber experimentado su pérdida- es un elemento que hoy podemos reconocer como parte de una verdad tanto psicológica como emocional.

•La tercera de las paradojas que Shakespeare trata de resolver es la contradicción *versus* la armonía, entre los siguientes opuestos o polaridades: los valores que priman en la vida citadina y los que existen por contraposición en la vida campestre; el estilo de vida de la clase alta por contradicción con el del pueblo (las cortes de Sicilia/Bohemia y la

⁵ Texto original de W. Shakespeare, que en traducción libre significa: "eran ovejas gemelas que retozaban al sol".

vida entre los pastores); lo bueno y lo malo (la integridad representada por los humildes - los pastores- *versus* la criminalidad manifestada por Autólico); lo racional y lo irracional (el nacimiento de un amor y amistad profundos y su abrupto término a causa de celos injustificados); lo irreal y lo real (la irrealidad de los mundos imaginarios que los niños viven en los cuentos narrados frente al fuego reconfortante del invierno; y la realidad corpórea de una Hermione, objeto del amor de Leontes que, luego de convertirse en una estatua sin vida, logra esconder todo resabio vital bajo su nueva condición).

• Por último, está el misterio que yace en el fondo mismo de la tradición cristiana: el acto de cometer un pecado. En este caso, el rechazo de Leontes de su esposa y su hija verdadera, es decir, un pecado contra su propia sangre; lo que conduce, luego, al acto del perdón y al de la reconciliación, a través de situaciones sobre las cuales el pecador mismo no tuvo control alguno.

Todos estos temas han sido tratados con un lenguaje, un uso de imágenes y de personajes, una caracterización en lo que podríamos llamar un *set*, una escenografía o territorio de tipo social que el auditorio de fines del siglo XVI en Inglaterra habría fácilmente reconocido. Entre paréntesis, este elemento es algo que esta obra tiene en común con las otras obras de Shakespeare que se mueven dentro de estos "mundos fantásticos" como *Lo que queráis*, *Sueño de una noche de verano*, *La tempestad*. El territorio emocional en el cual se desenvuelven varía desde el dolor y la agonía más profunda, hasta la más regocijante celebración de la armonía vital existente entre el hombre y la naturaleza: los ritmos naturales de nacer, vivir, morir, renacer nuevamente -el ciclo vital.

Los desafíos de la puesta en escena

Veamos como esta producción enfrenta esta larga lista de desafíos:

La presentación misma tiene el mérito de tener una consistencia de tipo estilístico. Ramón Griffero, creemos, está consciente de la necesidad de encontrar un grupo de imágenes que tenga sentido visual para un público no británico, eligiendo así presentar la segunda parte de la obra en Armenia, en vez de Bohemia -aunque hay un sentido insistente-mente *arábico* a través de toda la presentación. El director acota en el programa, que hizo esto: "...como una forma de rescatar la riqueza visual y espiritual del mundo árabe-oriental, que para nosotros ha sido el mundo de los cuentos".⁶ La escenografía, el vestuario e iluminación, diseñados por Herbert Jonckers -un panorama cambiante de paneles de color crema sobrepuestos a un ciclorama de un rojo vivo, en el que aparecen y desaparecen palmeras de madera, para sugerir que estamos en Armenia o quizás en otro momento, transformándose en un grupo de camellos en el desierto, junto a jarras de vino y algún pájaro exótico- tiende a armonizar perfectamente con la concepción de la totalidad de la obra. Andreas Bodenhofer nos entrega una partitura musical que oscila entre lo apropiadamente siniestro, en la primera mitad de la obra, hasta la sugerencia armónica de un ambiente arábico y ondulante, en la segunda mitad. Por último, las coreografías de Gregorio Fassler contribuyen a que las danzas mostradas sean de un carácter más auténtico, especialmente en la escena de la danza con máscaras, donde los personajes celebran la fiesta de la esquila de sus animales.

Griffero ha adaptado el texto de Shakespeare con respeto, calzando con su visión de la obra y, de paso, reduciéndola quizás por algo así como media hora -en comparación con la versión original- y eliminando uno o dos personajes en el camino (quizás, con miras a las exigencias que impone el trabajo de una compañía de teatro itinerante y un conocimiento del tiempo real en que el auditorio logrará concentrarse en la representación). Ha centrado, así, su inter-

6 Notas al programa en el montaje de R. Griffero y el Teatro Itinerante.

pretación en el poder del símbolo, de lo mítico, del mundo que trasciende el diario vivir; y al servicio de esta visión personal, decidió estilizar tanto el lenguaje como la acción. El texto está, entonces, a través de la mayoría de la obra, declamado en vez de hablado y los movimientos de los actores están altamente formalizados -como se acostumbra a hacer en algunas formas de teatro japonés-. El aspecto alegórico de la obra predomina hasta el punto en que se nos presenta el relato con una constante máscara (me refiero al uso de *masque* de los comienzos del siglo XVII en el teatro inglés), donde los personajes se muestran como representaciones de tipo bi-dimensional de la vida, en vez de como seres humanos plenamente logrados y realizados como tales.

Esta visión particular de la obra nos parece tener sentido en el siguiente respecto: la imaginación sin fin de que hace gala Shakespeare puede ser -y de hecho ha sido- adaptada de manera de complacer un vasto rango de estilos, todos muy diferentes, mostrándonos, de paso, una variedad infinita de contextos y de capacidades de penetrar de manera efectiva casi todas las culturas y/o períodos. Algunos ejemplos: *Macbeth* fue presentado por Kurosawa como parte del mundo del samurai japonés y por Hollywood como el Al Capone de Chicago; *Hamlet* ha tenido producciones que varían desde una hora con sólo dos actores en un *rostrum* negro (en el reciente montaje de Héctor Noguera) o con un despliegue de actores en una docena de ambientaciones distintas (como en el film ruso de Kozintsev); *Enrique V*, se ha paseado por los campos de batalla de la Primera Guerra Mundial y *El mercader de Venecia* en la versión de Lawrence Olivier como Shylock -una de las últimas apariciones en un escenario de este artista- dirigido por Jonathan Miller, se vio en el contexto de la Bolsa de Valores de Londres, en plena era victoriana. Así, pues, la elección del mundo de *Las mil y una noches* nos parece válida como un lugar apropiado para presentarnos *Cuento de invierno*, ha-

ciendo aparecer en nuestras mentes imágenes típicas de los cuentos de hadas, de fantasías de la niñez -una versión latinizada de la historia que Mamilio le cuenta a Hermione: "Erase un hombre... que habitaba cerca de un cementerio..."⁷ Podríamos, efectivamente, estar mirando ilustraciones vívidas sacadas de un libro de cuentos infantiles.

Y aquí es donde yace el problema central de esta producción. La concepción de Ramón Griffero es de tipo bi-dimensional -de manera literal, cuando hablamos de la escenografía- lo que ha producido el efecto de extraer casi todo su contenido y dejado en su lugar un set estilizado y lleno de trucos visuales inteligentes. Es este un ejemplo típico de lo que llamamos *director's theatre* y debe ser analizado desde el punto de vista del efecto que produce al tratar de mostrarnos este texto en particular de Shakespeare.

¿Cómo afecta, pues, esta bi-dimensionalidad, en sí misma, a la presentación de la obra? La ritualización teatral convierte a los actores en casi marionetas. La estilización tanto del texto como de los movimientos, les exige poseer un talento específico que, a pesar de todo el cuidado y atención con que se muestran al público, continúan, en este caso, necesitando un desarrollo y entendimiento de la técnica más profundos. La entrega del texto es completamente vacía de todo sentimiento o emoción o melodramática. La precisión gestual -crucial en el gesto ritualizado- aquí, simplemente, no existe. Más parece que los actores han sido forzados a usar este modelo, haciendo sus movimientos penosos y difíciles.

Irónicamente, los dos momentos claves de la obra donde un gran ritual debe ser llevado a cabo, donde uno esperaba que la concepción de R. Griffero diera sus mejores resultados, pasan totalmente desapercibidos y de manera superficial. Después de una introducción impactante, la entrega final del mensaje por el Oráculo -aunque mostrado de forma interesante: como el esparcir de arena

7 y 8 "Cuento de invierno", traducción de Luis Astrana Marín, Ed. Vergara (Barcelona 1960).

sobre una especie de bandeja transparente- se nos revela a gran velocidad. La conclusiva y definitiva verdad, nos es leída como quien lee una insípida lista de verdades mundanas y, desgraciadamente -y quizás lo más importante-, el rostro de Leontes no logra ser diviso por el público. Su reacción a la lectura del Oráculo suena más a una irritación pasajera que al terrible desafío que los dioses le han enviado. Asimismo, el dolor punzante producido por las muertes simultáneas de su esposa y su hijo, pasa casi inadvertido. El segundo momento clave -el regreso a la vida de la estatua de Hermiona y la respuesta que el público debe sentir con el corazón en la boca, cuando Leontes dice: "¡Oh, siento su calor!"⁸-, tiene a sus dos figuras más importantes escondidas tras una multitud que parece contemplarlos con la actitud de quien presencia ocasiones como esta como una ocurrencia diaria.

Otro aspecto que debemos analizar -quizás más decisivo- es que este tratamiento de tipo ritualístico afecta la caracterización de los personajes y los temas que están subyacentes, por lo demás, en todas las obras de Shakespeare. Me parece a mí que a los actores se les ha dado un problema casi imposible de resolver a este respecto. La obra comienza con una presentación clara y fuerte de la relación entre Leontes y Polixenes y la atmósfera en la corte debería ser terriblemente dulce y repleta de amor, por decir lo menos. Y es desde dentro de este tipo de atmósfera que el actor, representando a Leontes, debe producir y desarrollar estos extraordinarios celos y esa apasionada locura que es el fulcro de la primera mitad de la obra. A Héctor Aguila, encarnando a Leontes, le es dada muy poca oportunidad para resolver uno de los más difíciles desafíos de Shakespeare, ya que no tiene mucho desde lo cual empezar a trabajar este aspecto crucial para su personaje. El diálogo entre los dos reyes está tan formalizado, que lo único que no sugiere es la cercanía en que ambos han vivido. Aguila, un actor con un obvio rango de recursos, no tiene más remedio que usar un limitado rango de



Cuento de invierno. Foto: Juan Claudio Mattossi.

su voz -a plena fuerza- para poder, así, indicarnos los tormentos a los cuales está siendo sometido. Hermiona, interpretada por Keyros Guillén, tiene la integridad y la pureza necesarias para mostrar que la fantasía de Leontes es irracional, afiebrada y no tiene asidero alguno, pero se le ha pedido que nos muestre este problema de una manera externalizada, hasta tal punto, que no parece ser parte integral de su ser interior en momento alguno. Con la introducción de un personaje como Mamilio, Shakespeare nos quiere mostrar la visión de una familia bien constituida, bendecida por el amor y entendimiento entre sus miembros, pero que, súbitamente, se desmorona en mil pedazos. En este montaje, no parece que haya nada que romper.

Cuando la acción se transfiere a Armenia -con el abandono de Perdita y el descubrimiento que hace de ella un pastor-Shakespeare, con una técnica consumada, reemplaza el mundo obsesivo, acartonado y neurótico de la corte de Leontes, por el de una verdadera explosión de lo natural, la tierra, los pastores, sus costumbres. Henos aquí en el mundo campesino inglés y en el original, el

lenguaje hasta ahora en verso, se convierte en prosa. Los chistes van y vienen, tanto de tipo visual como verbal, a través del escenario. El proceso de regeneración y reconciliación empieza o debería empezar aquí, a través de la imagen central, básica, de la fiesta campesina de la esquila de las ovejas, siguiendo los ritmos naturales de las estaciones del año. Como parte integral de este mundo, tenemos a Autílico -el pícaro, el pillo, el canalla, la sombra, el ladrón, el *pick pocket*, el tramposo- es decir, un personaje que Skakespeare siempre nos muestra para recordarnos que nunca podremos ver un cielo totalmente despejado y azul, ya que tal cosa no existe.

Hay algunos momentos visuales agradables: la aparición de la palmeras al fondo del escenario y el camello que trae las baratijas de Autílico. Pero el ritual predominante hace imposible el contacto de carácter crucial que debe existir, en este punto, entre el tema, la historia y el público. Aunque no es difícil obtener las risas de la audiencia con personajes como el Bufón o Autílico, el primero -actuado por Mauricio Aravena- creemos que obtiene el mejor resultado en introducir a la obra algo de vida. Basa su figura en las figuras bufas de la tradición japonesa y la lleva a excelente efecto. Sin embargo, a este mundo nuevo -dentro del cual Perdita está viviendo y desde donde debe nacer la redención de Leontes- no le es dado muchas oportunidades para poder crecer y desarrollarse. Sigue siendo un mundo estático, como un friso viviente. La fuerza vital, la idea central de que los símbolos están firmemente enraizados en el mundo real, que son parte de él, no parece trascender en momento alguno.

Y ésta es, a nuestro parecer, la principal debilidad de este montaje. *Cuento de invierno* es un cuento infantil; pero el texto debería mostrar claramente que la relación íntima con eventos de la vida real no está tan lejos como se supone. En esta versión, la necesidad predominante de encontrar un mundo de *fantasía* y el deseo de usar las herramientas y símbolos que nos permiten las artes visuales, han hecho que en el proceso

mismo se pierda la credibilidad de los personajes. El uso de movimientos y estilización de éstos marcan un fascinante contraste cuando son usados en obras como *La manzana de Adán*, por ejemplo: una presentación altamente estilizada, pero también intensamente comunicativa de algo que trasciende por encima y más allá de los símbolos utilizados dentro de la obra. En *Cuento de invierno* las imágenes, a pesar de la inteligencia y belleza con que son usadas en ciertos efectos, no comunican nada más que a sí mismas. Estamos mirando una pantomina altamente sofisticada, pero donde el drama humano -y como resultado de éste- los temas que de él derivan con su importancia y profundidad, están totalmente obviados. La primera parte ha sido presentada de manera no convincente (aun en el contexto de que estamos mirando una *fantasía*), con lo cual es muy difícil poder sentir la profunda alegría que debería existir al materializarse, finalmente, la reconciliación de Leontes y los demás personajes.

La alegoría es un territorio peligroso, aun para un director con evidente talento creativo como es Ramón Griffero. Por otro lado, su visión permite, en ciertos momentos, que vuele la imaginación, pero el espectáculo carece, al final, de la fuerza vital, sin la cual esta obra de Shakespeare queda reducida a algo estático.

Recordamos las palabras de Sir John Harington -escritas hace 400 años atrás y veinte años antes de que se estrenara *Cuento de invierno*- que nos hablan de tres niveles, si se quiere, en los cuales se supone que una alegoría debe ser apreciada: el de una historia entretenida, contada con lenguaje exquisito y delectable; el de un vehículo que nos deje alguna instrucción de tipo moral; el de un comentario sobre las realidades de la experiencia humana. El sabía de lo que hablaba ya que, a pesar de ser un apadrinado de la Reina Isabel I, sus propias sátiras lo llevaron a vivir una vida en exilio, lejos de la corte.

Este montaje penetra ciertamente el primer nivel pero, creemos, se rehusa a penetrar los otros dos de manera convincente. •