



EL HEROE
CRISTIANO
PROTAGONISTA
DEL TEATRO
INGLES
MODERNO



II

ROSA M. AGUDO H.

BILBAO

1977

A M A N F O R A L L S E A S O N S
= = = = =

Robert Bolt

ASPECTOS GENERALES DE LA OBRA DE ROBERT BOLT

I) UN TEATRO PROPIO Y TRADICIONAL

- 1.- Cuidado de la forma y el diálogo
- 2.- Enfasis en los personajes

II) PREOCUPACION POR LA CONDUCTA DEL HOMBRE EN LA SOCIEDAD

- 1.- Patente en la vida del dramaturgo
- 2.- Patente en sus obras

III) A MAN FOR ALL SEASONS: Causas de su éxito

I) UN TEATRO PROPIO Y TRADICIONAL

En uno de sus comentarios sobre el teatro moderno dice Fraser:

"There are very intelligent playwrights, such as J. Whiting and Robert Bolt who have not received the amount of critical attention that Osborne, Wesker and Pinter have, because their attitudes to life seem "traditional" and their handlings of words "literary" (1).

Efectivamente se ha escrito mucho sobre dramaturgos "modernos", que han cultivado las nuevas corrientes del teatro inglés, sea el realismo social, el teatro de protesta, el del absurdo, etc., olvidando quizás a otros escritores, que, como Bolt, se han conservado al margen de esas tendencias.

Robert Bolt, descrito de la siguiente manera en 1.970:

"Bolt is handsome in a slightly bleak fashion, with a voice that seems older than 45 and a melancholy smile... His vocabulary is from an old-fashioned honours paper, full

(1).- G. S. Fraser. The Modern Writer and his World, pág. 243.

of "fools", "gold" "chasing hares" and "twiting" when he means teasing... (2).

nació en Manchester en 1.924, se licenció en historia en la universidad de su ciudad natal, y trabajó como maestro en Devon y Somerset, después de haber servido en la R.A.F. y pronto se dió cuenta de que su vocación era la de dramaturgo. Empezó escribiendo guiones para la B.B.C. y una obra para el "Playhouse Theatre" de Oxford: The Critic and the Heart. Al año siguiente apareció Flowering Cherry y en 1.960 dos obras de Bolt se representaban al mismo tiempo en dos importantes teatros de Londres: The Tiger and the Horse y A MAN FOR ALL SEASONS. A estas siguieron Gentle Jack, 1.963, The Twarting of Baron Bolligrew, 1.965 y Vivat, Vivat Regina, 1.970.

Quizás el gran público conoce mejor a R. Bolt a través de sus guiones de cine: Lawrence de Arabia, 1.962, Doctor Zhivago, 1.965, A MAN FOR ALL SEASONS, 1.966, Ryan's Daughter, 1.970 y Lady Caroline Lamb, 1.972.

Teatro, radio, cine, televisión... Robert Bolt es plenamente consciente de la presión económica y estética que la televisión y el cine sobre todo, ejercen sobre el público de nuestro tiempo. Por eso es curioso que se le haya dejado un poco postergado por considerarlo excesivamente "tradicional". La influencia que el desarrollo del cine, por ejemplo, ha ejercido sobre su teatro es muy clara, pero además conoce, y en parte acepta, las corrientes teatrales de su época, como por ejemplo el teatro épico, puesto de moda por Brecht.

Pero Robert Bolt se niega deliberadamente a adoptar a su teatro formas dramáticas nuevas, extendidas por la Inglaterra moderna, por el solo motivo de que le interesa obedecer su propia voz individual,

(2).- Ph. Norman. The History Master, en Sunday Times, 17 Mayo 1.970, pp. 45 - 47.

seguir su camino de escritor, al que el teatro del realismo social, o el de la "crueldad", o aquel en que se mueven los "angry men" no le seduce.

Quizás sea ésta la razón por la que se le acusa de excesivamente "tradicional". Incluso él mismo comparte la acusación y comprende de que no escribe a "la moda" de su época. Contestando a Hayman, acerca de A MAN FOR ALL SEASONS, dice Bolt:

"Stillistically. I felt altogether that I was leaning too heavily on tradition. That the work being done by people like Pinter was to do with our day and age. Then there was the Theatre of Cruelty. And I couldn't make head or tale of it. I said to myself, I am a young man and I live in the Sixties. My work ought to have more to do with what's happening now, but... jets leave me cold. I like sailing ships which have nothing really to do with today. I like very little modern architecture. I find it cheerless and forbidding, for the most part, and I don't like modern furniture. I like writing about good people; I don't like writing about villains... (3).

Se define aquí como hombre de gustos tradicionales, que sigue su propio camino, en lugar de contemporizar con un público modernista o con unos críticos deseosos de novedades. Cuando Hayman le pregunta si ha hecho alguna vez concesiones al público, responde Bolt:

"Consciously never. I would say that this is the nature of the playwriting. If you don't like to write like this, if you don't enjoy doing this, if you feel that doing this for your audience gets in the way of what you are really trying to say, then you shouldn't be a playwright. I love it. It helps to say what I want to say..." (4).

Respuesta que es toda una declaración de la libertad de que debe de gozar el artista para expresarse según sus propios senti

(3).- Citado por R. Hayman. Robert Bolt, pp. 74 - 75.

(4).- Ibid., pág. 12.

mientos y gustos y de acuerdo con lo que le interesa decir al público.

Las dos características que destacan en este teatro propio y tradicional que Bolt escribe son: A) el cuidado de la forma y el diálogo. B) El énfasis en los personajes.

1.- Cuidado de la forma y el diálogo

Bolt, quien aplaude el juicio que Hayman hizo sobre su trabajo de dramaturgo: "It's certainly the most immediate and penetrating comment on my work that I've had" (5). Señala sin embargo que su crítico más perspicaz no ha sabido apreciar lo cuidadosamente que escribe sus obras. Bolt es plenamente consciente de lo que significa el arte teatral, cuida la construcción de cada obra y en algunas, por ejemplo en The Tiger and the Horse, sigue incluso las unidades aristotélicas de tiempo, lugar y acción.

En los diálogos las palabras están minuciosamente elegidas para que correspondan con el personaje que las pronuncia, según la clase social a la que pertenece, la edad que representa, o la época en que tiene lugar la acción. Hay que destacar que dos de sus dramas se desarrollan en el siglo XV y XVI y que, en el caso de Tomás Moro, se basa en palabras auténticas del santo. En otras ocasiones intenta captar el habla contemporánea.

Pero además el lenguaje teatral le resulta: "more like poetry than prose" (6), quizás debido a las tensiones artificiales que la forma teatral impone al dramaturgo. Sus obras están repletas de imágenes, más o menos obvias para el espectador, que se refieren al contenido general allí expresado, lo amplían y universalizan. Así

(5).- Citado por R. Hayman. Robert Bolt, pág. 73.

(6).- Ibid., pág. 73.

el agua y el mar en A MAN FOR ALL SEASONS, los equívocos y juegos de palabras en Gentle Jack, las alusiones al tigre y a las constelaciones en The Tiger and the Horse, etc.

Durante sus años de dramaturgo Robert Bolt ha buscado el estilo que mejor correspondiese con sus cualidades particulares de escritor y con las ideas que quería transmitir. Esto hace que cambie a menudo de estilo. Hayman le acusa de que sus seis obras principales pudieran haber sido escritas por seis autores diferentes. Lo único que esto prueba es que Bolt no está parado o anquilosado en un determinado estilo, que trata de mejorar continuamente.

En las primeras obras trató de "to handle contemporaries", en Fowering Cherry utilizó incluso música y efectos mecánicos y le resultaron, en frase suya, "fourth wall dramas" con personajes "unnaturally articulate" (7), en Gentle Jack intentó combinar elementos de rito, danza y música en un contexto específicamente moderno, con consecuencias poco satisfactorias. Hasta el momento el estilo más conseguido es el que ha utilizado en el drama de fondo histórico del siglo XV: A MAN FOR ALL SEASONS, que después ha empleado también, aunque con menos éxito, en Vivat, Vivat Regina.

2.- Enfasis en los personajes

Cherry, Isobel, Guendoline, Mr. Dean, Stella, Tomás Moro, Cromwell, la reina Isabel I o María Estuardo, entre otros personajes, llevan el peso de las obras de Robert Bolt y cobran mucha mayor importancia que los argumentos en los que se mueven.

Los personajes están creados con una doble intención: por una parte satisfacer el impulso creativo del escritor, para quien, como luego veremos largamente, "the individual is all there is"; por otra

(7).- R. Bolt. Preface to A Man for all Seasons, pág. 75.

llegar a un número elevado de espectadores y comunicarles sus ideas. Según este dramaturgo el público debe de interesarse primordialmente en esos personajes, a través de los cuales, más que a través del tema o del argumento, debe de captar su mensaje:

"For me the essential thing is that the audience should want to know -not want to know what happens next-, but want to know about these characters, about what they are up to, about what can be abstracted from the pattern of events" (8).

Sus obras pues están centradas en las relaciones de esos personajes con la sociedad y consigo mismos y en las decisiones que toman en las distintas ocasiones que se les presentan. Los "characters" de Bolt hacen la obra y la conducen a un desenlace lógico. Al llegar al final, la reacción del público no tiene que ser de sorpresa, sino de algo esperado y deducido con anterioridad. El público no debe exclamar: "My goodness, I would never have expected that", sino "... Oh my God, of course!" (9).

II) PREOCUPACION POR LA CONDUCTA DEL HOMBRE EN LA SOCIEDAD

"I think increasingly that behaviour is more interesting than motive", dijo Robert Bolt a Hayman en la segunda entrevista que mantuvo con este crítico (10). Creo, efectivamente, que la preocupación que el dramaturgo inglés mantiene por la conducta humana se hace evidente en su vida privada y en la de los personajes de sus obras.

1.- Patente en la vida del dramaturgo

Estudiando la conducta de Bolt, en algunos momentos cruciales

(8).- Citado por R. Hayman. ob. cit., pág. 75.

(9).- Ibid., pág. 75.

(10).-Ibid., pág. 75.

de su existencia, puede entenderse mejor a sus personajes teatrales, ya que existe una relación interesante entre Bolt-hombre y las obras que escribe. No es precisamente que sus personajes sean él mismo o una proyección de su personalidad, como ocurre en el caso de otros dramaturgos, sino que les ha comunicado su experiencia, sus fuertes reacciones y sentimientos ante la vida y sobre todo su preocupación moral.

En la vida de Robert Bolt se destacan dos rasgos: la constante insatisfacción que le produce la sociedad que le rodea y su exigencia personal frente a esa sociedad imperfecta.

Hablando con Hayman acerca de su vida cuenta Bolt que, desde los 18 a los 23 años, perteneció al partido comunista, tratando de encontrar en esa ideología la panacea para solucionar los infinitos errores de la sociedad: "I joined the Party largely out of dissatisfaction, that is with what I felt was wrong". Y salió de él con su frimiento, pensando que no lograría arreglar los problemas de la sociedad: "It has nothing to do with democracy and freedom".

Igualmente insatisfecho con la solución capitalista: "I thought and still think that capitalism is bad" (11), trató de seguir buscando una solución, no ya general, pero por lo menos individual, a los problemas humanos. Al dejar el partido comunista y necesitar otro absoluto se acercó a Martín Buber, el judío místico, a la religión Zen budista, a Laotse, hasta llegar a la conclusión de que el absoluto no existe o es muy difícil de alcanzar y de que la misión del hombre es volcarse sobre los problemas temporales, sobre su situación transitoria.

Se le presentó una ocasión con el problema de las armas nucleares

(11).- Citado por R. Hayman. ob. cit., pág. 6.

res. Cuenta Bolt que Bertrand Russell le pidió que tomara parte en lo que se llamó "el comité de los cien", grupo formado por intelectuales ingleses que se manifestaron exigiendo el desarme nuclear. Bolt aceptó la propuesta de Russell y como consecuencia fué a la cárcel con todos ellos. Pero en aquellos momentos estaba escribiendo el guion de Lawrence de Arabia y su productor le presionaba para que saliese de la cárcel y siguiera escribiendo. Bolt se planteó el dilema: ¿qué debía hacer, pagar la multa y salir de aquella prisión donde los demás perseveraban, o retrasar el rodaje de la película con el consiguiente perjuicio?.

Se decidió por la primera solución, aunque liberó en parte su conciencia entregando, para la causa del desarme, la suma recibida por su trabajo en la película. De todas formas se sintió avergonzado de haber sucumbido a lo que llamaba "debilidad" de su parte:

"For about six months afterwards I found it very hard to look myself in the mirror, because it seemed to me, however it was wrapped up, almost pure weakness" (12).

He elegido estos dos episodios de su vida: su ingreso en el partido comunista, con la desilusión posterior y su deseo de comprometerse positivamente en la sociedad de su tiempo, para probar que Bolt es un hombre con grandes preocupaciones morales, preocupaciones que trasmite a los personajes de sus obras.

2.- Patente en sus obras

Sus personajes están concebidos y desarrollados según su conducta hacia la sociedad. Se juzga de su adaptación al mundo que les rodea, comenzando por la cédula más cercana de la sociedad o sea la familia. En general los personajes aparecen en un momento de crisis,

(12).- Citado por R. Hayman. ob. cit., pág. 14.

en el que deben demostrar hasta qué punto llega su compromiso social, su entrega a los demás o su inhibición egoísta.

Flowering Cherry, por ejemplo, es la historia de un hombre indaptado, que no ha logrado encontrar su puesto en la sociedad, que es demasiado débil para cambiar y que transforma su energía en sueños. Cuando empieza la obra Cherry está a punto de perder su trabajo, un puesto en una oficina de seguros que juzga muy pequeño para él, mientras sueña con la finca que un día tendrá en Somerset. Su mujer Isobel está dudando en abandonar a Cherry. Su hijo Tom va a hacer su servicio militar. Su hija Judy pretende dejar a su familia para vivir su vida en un apartamento alejado. En este momento de crisis familiar, Cherry demuestra que es un hombre sin valor ante la vida, "inadecuado", que sustituye la acción por palabras violentas, que sólo vive de la imaginación y no es capaz de actualizar el sueño de toda su vida cuando llega la oportunidad. Su mujer le acusa de haber fallado continuamente, de que incluso su ilusión por emprender una nueva vida y un nuevo trabajo era una comedia: "If your dream had been a real dream!" y Cherry muere de forma ridícula, sin haber sabido actuar en el momento adecuado, sin haber querido adaptarse positivamente a la vida.

En The Tiger and the Horse se estudian las relaciones de una familia entre sí y ante ciertas cuestiones de la sociedad y se les sitúa también en momentos cruciales de su vida. Dos problemas se presentan ante la familia del profesor de universidad, Dean: la petición de una firma para conseguir el desarme nuclear y el hijo que Stella Dean va a tener con su novio. Guendoline, que es la esposa del profesor, sabe que si firma hará daño a su marido, quien espera ser nombrado "vice-chanciller" de la universidad, pero cree que se trata de su deber. En el climax de la obra Guendoline ha perdido la razón y rompe con sus tijeras de podar un Holbein propiedad de

la universidad, quizás como inconsciente venganza ante una sociedad que la somete a demasiada presión moral. Aunque Mr. Dean reacciona positivamente ante esta actitud de su esposa, Bolt critica la falta de atención que ha prestado a su familia durante estos años y su continuo "huir de la vida" para refugiarse en el estudio de las constelaciones. En cuanto al segundo problema, el del niño de Stella, hay también diversas reacciones morales. Lo que realmente se discute en The Tiger and the Horse es que en la vida hay ciertos momentos en los que uno no puede quedarse al margen, en los que hay que tomar posiciones, comprometerse.

Lo mismo podría decirse de Vivat, Vivat Regina, que plantea el choque entre la reina Isabel I de Inglaterra y su prima María Estuardo y en donde se estudian las repercusiones que la posición social -el gobierno de una nación en este caso- pueden tener sobre los instintos naturales, el amor y la sexualidad. La conclusión es que, en cualquier caso, el hombre debe abrazar la vida con todas sus fuerzas, en la faceta diferente que a cada uno le toca vivir. Dios nos da una vida diferente, dice María Estuardo, pero esa hay que vivirla plenamente:

"God gives each one of us a different life to live. And if we live it well He gives us everlasting life in Heaven, and if we live it ill, as surely I have lived right ill, yet still may Heaven be merciful. But if we live it not at all, nay then I think Heaven has no mercy. And God made me a Queen! (13).

La preocupación por la conducta del hombre en la sociedad llega a su cúspide en A MAN FOR ALL SEASONS.

(13).- R. Bolt. Vivat! Vivat Regina!, pág. 18.

III) A MAN FOR ALL SEASONS: Causas de su éxito

La obra debe su nombre a la frase de Robert Whittinton, erudito de Oxford y contemporáneo de Moro, quien alude a las múltiples cualidades mundanas y espirituales del santo inglés. Por cierto, la traducción española del título: Un hombre para la eternidad, olvida la dimensión humana de Moro, resultando completamente inadecuada.

Habiendo sido escrita primero para la B.B.C., A MAN FOR ALL SEASONS fué estrenada en el Globe Theatre de Londres el 1 de Julio de 1,960, por una magnífica compañía. Paul Scofield hacía el papel de Moro, Leo McKern el del "common man" y Alexander Keir el del maquiavélico Cromwell. El éxito estuvo asegurado desde el primer día. Hayman opina: "It has enjoyed more popularity than any other English play since the war" (14), Harold Hobson la juzga: "one of the biggest successes ever achieved by an English play" (15) etc. Después de 320 representaciones en el West End, pasó a Broadway, donde se le calificó también como el mejor drama extranjero del año. Corrigan, lo califica: "A play which I believe is one of the finest" (16) y Lucien Caboché añade:

"A Man for all Seasons, après une belle carrière a Londres, fit véritablement sensation a New York... Cette pièce surprend dans le théâtre anglais contemporain par sa valeur intellectuelle et la pureté de son style... c'est à la fois une page d'histoire et un drame éternel par les problèmes spirituels qu'elle aborde" (17).

El propio Robert Bolt adaptó al cine su obra de teatro, hacien

(14).- R. Hayman. ob. cit., pág. 42.

(15).- H. Hobson. Introduction to A New English Dramatist, pág. 16.

(16).- R. W. Corrigan. Introduction to The New Theatre of Europe, pág. 29.

(17).- L. Caboché. Le théâtre en Grande Bretagne pendant la Seconde Guerre Mondiale, pág. 302.

do algunos cambios, como la eliminación del "common man". Paul Scoffield representó también a Moro en la película, que ganó seis Oscars y con siguió enorme afluencia de público. Sobre el éxito crematístico nos informa un artículo del Sunday Times:

"From its beginnings as a B.B.C. radio Chronicle to Fred Zinnemanns exquisite film; from being read round by a studio to its recording in Technicolor almost as a public duty, Robert Bolt's play about Sir Thomas More has earned him a million pounds. It is not the total, however, but the largeness and smallness of the contributions that pro ve what a real piece of theatre A Man for all Seasons is" (18).

¿A qué se debe el éxito de A MAN FOR ALL SEASONS?. Creo que, en esta ocasión, Bolt ha acertado con el tema, el personaje y el es tilo que mejor corresponden con su talento de escritor y con los gustos del público.

El tema es de fondo histórico y enormemente interesante. Se tra ta de la Reforma inglesa y de la presión que los cambios impuestos por Enrique VIII supusieron a los hombres de entonces.

El personaje es único. Bolt admira su "breathtaking performance as a human being" (19) y muestra cómo supo ser fiel a sí mismo, a pesar de las presiones ejercidas por el rey, la Iglesia, los obispos, los familiares y los amigos. Y este valor y personalidad del héroe son muy del agrado del público. Esteban Pujals dice, a este respecto:

"En la interpretación de Bolt, el ingenio, el humor, el cariño a la vida, la gracia y la simpatía que desprende la arrebatadora personalidad del gran humanista inglés fascina completamente al auditorio" (20).

(18).-- Sunday Times, 17 Mayo 1.970, pp. 45 - 47. R. Darton. A Man of all Seasons.

(19).-- R. Bolt. Preface to A Man for all Seasons, pág. 81.

(20).-- E. Pujals. Drama, pensamiento y poesía en la literatura in glesa, pág. 464.

Es muy posible que los espectadores disfruten también, como dice Hobson, de la excitación que produce una persecución policiaca, en la que se quiere, a toda costa, atrapar a un personaje y no se logra conseguirlo hasta el final, gracias a la excepcional inteligencia que despliega. Moro produce en el espectador: "The delightful sense of participating in an elevated cultural exercise which they value highly" (21).

Y en cuanto al estilo empleado, Bolt se encuentra aquí, como él mismo confiesa, más "at home" que en el resto de sus obras y ello trasciende al espectador.

(21).- H. Hobson. ob. cit., pág. 16.

ACTITUD ANTE EL MITO

I) EL MITO DE TOMAS MORO

II) EL MITO DE BOLT: El del hombre plenamente consciente de las exigencias y limitaciones de su propio yo

I) EL MITO DE TOMAS MORO

El 29 de Diciembre de 1.886, día consagrado a Tomás Becket, León XIII beatificó al laico Tomás Moro, quien había sabido dar su vida por la fe. Como se acercaba el cuarto centenario de su muerte, los obispos y arzobispos de Inglaterra, Escocia e Irlanda, las universidades y los admiradores de Moro pidieron a Roma que se incoase el proceso de canonización. El 9 de Mayo de 1.935 fué declarado santo, oficialmente, por la Iglesia.

Había muerto, ejecutado por Enrique VIII, su antiguo amigo, el 6 de Julio de 1.535. Como Becket, este segundo Tomás entraría para siempre en la historia de Inglaterra. Ambos nombres están ligados y así lo vió el propio Enrique VIII cuando mandó desenterrar las reliquias de Becket, por considerarlo, como Moro, traidor contra su rey.

Los católicos tuvieron siempre a Moro como la figura prócer de la Reforma en Inglaterra, en cuanto mártir, apologista, escritor y humanista. El cardenal Reginald Pole escribe, al enterarse de su

martirio: "Habeis dado muerte al más noble de los ingleses" (22), su amigo Erasmo habla de Moro como: "El mejor y más santo de los hombres" (23).

Es quizás más importante la reacción del pueblo inglés que, desde el primer día, lo respetó como mártir y santo, aunque el rey prohibió que se hablase de Moro y tuvo que echar mano de la mentira y calumnia para calmar posibles movimientos violentos del pueblo, que comenzó a hablar de milagros, revelaciones y sucesos extraños y creó una leyenda en torno a su figura. La imagen de Moro se rehabilitó políticamente cuando la católica María Tudor estuvo en el poder y volvió a ser relegada con el advenimiento de Isabel I. Pero el pueblo inglés, católico o protestante, entendiendo o criticando sus motivos personales, aceptó siempre el mito de su coraje y decisión, ya que, como dice Vazquez de Prada en una reciente biografía, desde el asesinato de santo Tomás de Canterbury: "Nunca se había producido acontecimiento alguno que sacudiera los tuétanos de la nación inglesa como la muerte del anterior canciller" (24).

El historiador Hutton nos dice cómo "the English Church" considera a Tomás Moro entre sus santos y mártires:

"It would be difficult to find in his writings any formal statement of doctrine which the English Church since his day has ever formally abandoned. It would be idle indeed to dispute with Roman hagiologists their right to revere him as a martyr of their own; but no true theological estimate would deny that he belongs to the historic and continuous Church of England" (25).

(22).- Citado por A. Vazquez de Prada. Sir Thomas More, Lord Canciller de Inglaterra, pág. 340.

(23).- Ibid., pág. 338.

(24).- Vazquez de Prada. ob. cit., pág. 343.

(25).- W. H. Hutton. Sir Thomas More, pág. 282.

La fama de Thomas More se extendió por el mundo. En España, por ejemplo, se le exaltó como mártir, humanista y erudito. Ribadeneyra en su Historia Eclesiástica del Cisma del Reyno de Inglaterra (26) exalta la heroica vida y ejemplar muerte del ilustre Thomas More y otros personajes, como Quevedo, en su Noticia, Juicio, y Recomendación de la Utopía de Thomas More dice entre otras cosas:

"Fué su ingenio admirable, su erudición rara, su constancia santa, su vida ejemplar, su muerte gloriosa, docto en lengua latina y griega. Celebráronle en su tiempo Erasmo de Roterdamo y Guillermo Budeo" (27).

El carácter dramático de la vida de Moro la convirtió en tema apropiado para el teatro. Existe una obra de Anthony Munday, ayudado por varios dramaturgos isabelinos, Shakespeare entre ellos, que ha sobrevivido en forma de manuscrito y que describe la exaltación y caída de Moro, poniendo un énfasis especial en su justicia, su ingenio y su atractiva personalidad. Uno de los personajes de la obra define así a Moro:

"And yit hees a larnid man, and knows
what the world is" (28).

Puede citarse también la obra alemana de un jesuíta: Thomas Morus Tragoedia; la del inglés J. Hurdes: Sir Thomas More, a Tragedy; Tomás Moro, drama en tres actos refundido y puesto en verso por R.P. García y García de Castro; The Field is won de Pepler etc. (29).

La constante de todos estos testimonios, surgidos del pueblo inglés y de los escritores, de los católicos y de los protestantes,

(26).-- P. Ribadeneira. Historia Eclesiástica del Cisma de aquel Reyno. (Del extracto aparecido en Utopía).

(27).-- Ver T. Moro. Utopía, pág. 4.

(28).-- A. Munday. Tudor Interludes. "Sir Thomas More", pág. 378.

(29).-- Ver Vazquez de Prada, ob. cit., pág. 343.

nos da la dimensión real de la figura de Moro y su categoría de mito. Moro atrae a la humanidad por encima de credos y divisiones políticas. Incluso los marxistas, interpretando la Utopía como precursora de las ideas sociales que defienden, consideran a Moro como algo suyo.

Para todos ellos representa el mito del hombre fiel a sus convicciones, al rey y a la Iglesia. El individuo que, colocado en una situación difícil, elige ir contra corriente, en una época en la que todos o casi todos obedecieron al rey. La posición de Moro resulta incluso más espectacular que la de Becket, porque éste era un hombre de iglesia, mientras que Moro es sólo un laico, al que sus autoridades jerárquicas religiosas le dan un ejemplo contrario a los dictados de su conciencia. Moro era además un hombre con mujer e hijos, al que gustaba el lujo, la vida fácil y la amistad con el rey. Se trataba, en frase de Pujals, de: "El hombre más feliz y jovial y el escritor de humor más sano y abierto de todo el conjunto de humanistas" (30).

Vazquez de Prada, después de seguir paso a paso la vida de Tomás Moro, resume así el mensaje que dejó a la humanidad:

"Una lección nos dió Moro: que la independencia de la conciencia es sagrada. No porque vaya unida a nuestra humana potencia, sino porque la libertad personal es irreductible en el fondo del alma. Un ciudadano no tiene porqué doblegarse jamás ante las intrusiones injustas de los tiranos" (31).

Este va a ser también el mito que Bolt nos presente en su A MAN FOR ALL SEASONS, pero con una pequeña diferencia. Para Bolt la independencia de la conciencia es sagrada porque la libertad personal

(30).- E. Pujals. ob. cit., pág. 48.

(31).- A. Vazquez de Prada. ob. cit., pág. 344.

es irreductible en el fondo del alma y también porque va unida a nuestra humana potencia. Ambas cosas son inseparables.

II) EL MITO DE BOLT: EL del hombre plenamente consciente de las exigencias y limitaciones de su propio yo

Al elegir como héroe de su obra a uno de los personajes míticos del pueblo inglés, repito la frase de Eliot en el prefacio a Asesinato en la Catedral, el escritor se encuentra con las mismas ventajas de que gozaron los poetas áticos, puesto que el público conoce ya el tema y puesto que el asunto pertenece ya al pasado y ha perdido las características concretas para transformarse en asunto mítico. La idea puede aplicarse también a Robert Bolt en A MAN FOR ALL SEASONS. Bolt disfruta de ciertas ventajas, pero también el tema conocido y mítico supone algunas dificultades. El peligro que se presenta ante el escritor que ha elegido un personaje el cual a lo largo de los siglos se ha ido convirtiendo en arquetipo de ciertas virtudes, es el de defraudar a su público con la nueva versión. Voluntaria o involuntariamente puede desmitificar a su personaje. ¿Es ese el caso de Bolt?.

Respondo categóricamente que no. Bolt acepta el Tomás Moro que ha ido perfilándose a lo largo de los siglos. En A MAN FOR ALL SEASONS encontramos el cuadro auténtico de la Reforma en Inglaterra, aunque el dramaturgo acentúa en él los problemas personales del rey, que dieron lugar a su divorcio y centra el choque, como ocurre en la mayoría de obras teatrales, más en los personajes que en las estructuras. En ese marco encontramos al Tomás Moro tradicional: inteligente, ingenioso, lleno de humor y bondad, cariñoso con su familia y amigos, gran humanista y hombre de leyes. Un hombre ni anárquico ni revolucionario, fiel al rey y a la Iglesia y firme en sus

convicciones. Encontramos en fin al mártir que da su vida por perse verar en esas convicciones. Y en contra de algunos críticos, pienso que el Moro de Bolt corresponde también con el santo católico, pun to que desarrollaré más tarde.

Pero, respetando esas características tradicionales, el drama turgo inglés considera además que Tomás Moro es el personaje más apropiado para incorporar ante el público del siglo XX, el ejemplo de un hombre que, en una época de corrupción moral y de pérdida del sentido de "personalidad", fué plenamente consciente de este valor, inherente y necesario al hombre. Robert Bolt no inventa nada nuevo, se limita a destacar un aspecto del mártir, del que todos sus biógra fos hablan, aunque quizás en términos diferentes.

Podría hablarse de que el Tomás Moro de A MAN FOR ALL SEASONS representa un arquetipo de la lucha del espíritu contra la materia, del choque del individuo contra las estructuras, de honestidad a to da prueba y sobre todo de obediencia hasta el límite a unas convic ciones determinadas. Todo eso es cierto. Pero creo que la idea de "selfhood", que el escritor acentúa en el mártir, engloba todo lo anterior y además le da un sentido, al mismo tiempo más amplio y más concreto.

Bolt es un moralista, un hombre preocupado por la conducta de la humanidad y está interesado en introducir, como nuevo mito, la postura de uno de los pocos hombres conscientes del valor precioso que para el ser racional constituye su individualismo. El ser huma no posee un "algo", un "self", una "identidad", una "esencia", que es lo que le hace ser persona y que debe de preservar por encima de todo. Y Moro es un héroe que murió por defenderlo.

En el prefacio a A MAN FOR ALL SEASONS explica Robert Bolt por qué le parece necesario ofrecer un arquetipo o modelo de "selfhood" a los hombres de su época.

Hay que considerar en primer lugar que, en su concepto, el individuo es todo lo que existe y la sociedad no es sino la suma de individuos:

"Religion and Economy are abstractions which describe the way men live. Because men work we may speak of an economy, nor the other way round. Because men whorship we may speak of a religion, nor the other way round. And when an economy collides with a religion it is living men who collide, nothing else (they collide with one another and within themselves") (32).

Por ello, dice Bolt, hay que enseñar al individuo en qué consiste su verdadera^a esencia, y esto es algo difícil de descifrar. Cuando el hombre se pregunta: ¿qué soy yo?, podemos responderle: eres un hombre, pero somos conscientes de que esa contestación no es suficientemente clara y de que su deseo es localizarse a partir de algo más amplio que sí mismo. Si el hombre acude a la sociedad en busca de respuesta a su pregunta esencial, ésta no tiene solución concreta que darle, puesto que la sociedad es la suma de hombres individuales.

El rebote continuo del individuo hacia la sociedad y viceversa, tiene consecuencias funestas para el hombre, que va perdiendo poco a poco la conciencia del área íntima que posee, que va diluyéndose hacia la periferia y dejando un centro abandonado y vacío:

"Both socially and individually it is with us as it is with our cities -an acelerating flight to the periphery, leaving a centre which is empty when the hours of business are over" (33).

Seguramente la presencia de un mito que incorporase lo que constituye la esencia misma del hombre, sigue explicando Bolt, sería de

(32).- R. Bolt. Preface to A Man for all Seasons, pág. X.

(33).- Ibid., pág. XI.

una gran ayuda, pero en nuestro tiempo no existen arquetipos de esa clase:

"We no longer have, as past societies had, any picture of individual man (Stoic Philosopher, Christian Religious; rational gentleman) by which to recognise ourselves and against which to measure ourselves; we are anything. But if anything then nothing" (34).

Mientras estaba escribiendo la obra, Tomás Moro se fué convirtiéndose más y más para Bolt en un hombre: "with an adamantine sense of his own self" y esto es lo que encarna en A MAN FOR ALL SEASONS: un hombre que posee la certeza y la gloria de su yo, don supremo del que no puede prescindir porque constituye su propia esencia, un hombre que sabe exactamente dónde están los límites de esa área que a él sólo pertenece, un hombre que distingue qué parte de sí mismo puede entregar a sus amigos y enemigos y qué parte conservar para sí mismo.

Tomás Moro ilustra en la obra de Bolt las exigencias de la "selfhood" en relación con la sociedad. Porque Moro es primordialmente social, en el sentido de que está envuelto y comprometido con todas las capas sociales que le rodean: familia, amistad, leyes, gobierno, rey. A diferencia de otros héroes de Robert Bolt, como Cherry por ejemplo en Flowering Cherry o Mr. Dean en The Tiger and the Horse, el primero inadaptado y el segundo sin querer comprometerse demasiado con el mundo, el santo católico ha aceptado todos los compromisos con entusiasmo: "Another thing that attracted me to this amazing man was his splended social adjustment" (35), explica Bolt. Y así lo presenta en su obra, como amigo del rey, como Canciller de Inglaterra, ocupando una de las más altas posiciones del reino, que

(34).- R. Bolt. Preface to A Man for all Seasons, pág. XII.

(35).- Ibid., pág. XIV.

tiene que abandonar por exigencias de su yo personal.

Cuando el rey le obliga a que jure el Acta de Sucesión, Tomás Moro tiene que negarse, porque no puede ofrecer su propio "self" como garantía de una mentira. Bolt explica en el prefacio esta reacción:

"A man takes an oath when he wants to commit himself quite exceptionally to the statement, when he wants to make an identity between the truth of it and his own virtue; he offers himself as a guarantee. And it works. There is a special kind of shrug for a perjurer; we feel that the man has no self to commit, no guarantee to offer" (36).

Como luego demostraré, en Moro, la palabra "identidad" se identifica con "alma" y ésta se une a Dios. Bolt respeta su calidad de cristiano convencido de sus obligaciones religiosas, pero él mismo no es cristiano y tampoco la mayoría de su público. Para convertirlo en mito al servicio de todos los hombres, creyentes o no creyentes, para quienes la palabra "alma" tiene quizás resonancias excesivamente religiosas o difíciles de entender, prefiere acentuar el aspecto de "personalidad", "identidad" o, como dice continuamente, "selfhood", considerando que así el mito es válido para todos los humanos.

Como contraposición del héroe, que muere por preservar su integridad, en A MAN FOR ALL SEASONS hay también un antihéroe, que se convierte en perjurador porque no le interesa salvaguardar su "self", ni tiene garantía personal que ofrecer: se trata de Rich. Ambos ilustran el mismo mito, la misma idea que Robert Bolt destaca ante nosotros. Y entre ellos una serie de personajes: el rey, Cromwell, Norfolk, Roper, etc., más o menos cerca de uno u otro polo.

(36).-- R. Bolt. Preface to A Man for all Seasons, pág. XIII.

¿Será bien recibido en nuestra época el mito propuesto por Bolt?. Me limitaré a citar las palabras del estudio de Methuen sobre el tema:

"It is significant that, whereas historians in past centuries have tended to dismiss More as a misguided of holy enthusiasm in our day the dangers of the totalitarian State have become so acute that we are ready once again to accept him not only as a saint but as a hero" (37).

ACT

I)

II)

III)

IV)

(37).- Methuen's Study Aids. Notes on Robert Bolt's A Man for all Seasons, pág. 10.

ACTITUD ANTE LA HISTORIA

I) SIMPLIFICACION DEL CONTEXTO SOCIO-POLITICO Y RELIGIOSO DE LA REFORMA

- 1.- Enfoque en el divorcio de Enrique VIII

II) IMPORTANCIA DE LOS PERSONAJES

III) TOMAS MORO

- 1.- Fuentes históricas
- 2.- Palabras auténticas
- 3.- Su retrato moral y psicológico en primer plano
- 4.- Enfoque en su vida familiar

IV) PROYECCION DE LA OBRA HACIA LA ACTUALIDAD

I) SIMPLIFICACION DEL CONTEXTO SOCIO-POLITICO Y RELIGIOSO DE LA REFORMA

Al elegir como tema de su obra la vida de Tomás Moro, Bolt se enfrenta con un momento histórico de extrema complejidad. El héroe pierde la vida por haberse enfrentado con la voluntad del rey y de sus secuaces, cuando éstos decidieron prescindir de la autoridad del Papa. Pero ¿qué es lo que hizo que toda una nación católica se pusiera de parte del rey? ¿qué vientos, qué corrientes se respira ban en la Inglaterra del siglo XV?. ¿Cuáles fueron las causas reales del choque de Enrique VIII con Roma, una de cuyas consecuencias fué la ejecución de Tomás Moro?.

Todos los historiadores hablan de que el ambiente intelectual y espiritual se estaba transformando bajo el reinado de los Tudor, al mismo tiempo que el régimen político. Las razones que produjeron la Reforma inglesa fueron muchas: 1) De orden religioso, como el creciente sentimiento anticlerical, despertado hace años en los "Lo llards", que había desencadenado peticiones continuas de reformas de la Iglesia y se había extendido entre las universidades, los hu

manistas y el pueblo; las ideas luteranas que venían del continente y acrecentaban el anticlericanismo reinante; relaciones, cada vez más difíciles, entre el soberano inglés y el papado por diversas causas, entre ellas el nombramiento de los obispos. 2) De tipo social y cultural, como el desarrollo del nacionalismo y de la economía y el advenimiento del Renacimiento, que aportó ideas nuevas, por ejemplo las de Maquiavelo. 3) De tipo político, como el creciente absolutismo de los monarcas, que, en el caso de Inglaterra, se une al temor que el pueblo siente por volver a las guerras anteriores, -Cien Años y Dos Rosas- en caso de no arraigar la monarquía Tudor. En este apartado habría que nombrar la rivalidad entre Inglaterra y España en aquella época. 4) El divorcio de Enrique VIII, que no fué quizás la causa de la Reforma, pero sí la ocasión, la chispa que prendió fuego a todo lo anterior.

El historiador A. G. Dickens describe así el estado de cosas en la Inglaterra de entonces:

"In the England of Henry VIII a very different psychological climate arose and, when the King quarreled with the Pope over his divorce, a permanent schism did not merely become conceivable; it proved actually manageable without arousing much opposition within the realm. And as the schism developed, it became increasingly clear that this was only the harbinger of changes far more fundamental in the religious and ecclesiastical life of the nation" (38).

¿Debe un dramaturgo exponer en su obra sobre Tomás Moro todas las razones históricas que dieron lugar a la Reforma de Enrique VIII? Yo creo que no. Y Bolt no lo hace. Aunque reconoce en el prefacio que hubo muchas razones de peso que provocaron la ruptura con Roma, concretamente la colisión entre una "religión medieval" y una "eco

(38).- A. G. Dickens. The English Reformation, pág. 6.

nomía renacentista", como hombre y dramaturgo prefiere fijarse en las personas más que en los motivos que intervinieron, en el "cómo" sucedió, más que en el "por qué" sucedió, en el asunto del divorcio del rey más que en el fondo político, social y económico que provocó el cambio.

De todas formas, ese fondo histórico en el que se desarrolló la Reforma está patente en la obra de Bolt, formando el entramado para que tenga consistencia la lucha de Moro, apareciendo, no de una manera evidente, sino en alusiones y pinceladas, que sirven para recordarnos que, además del amor del rey por Ana Bolena, o de su conciencia atormentada, había algo más.

Hay alusiones a la influencia de las ideas luteranas, de las que Roper fué entusiasta defensor por algún tiempo:

Roper: The Church is heretical! Doctor Luther is proved that to my satisfaction!

More: Luther is an excommunicate (39).

Pinceladas para indicar que el Renacimiento está apareciendo en Inglaterra: se habla de Erasmo, el amigo de Moro, que ha inventado para el humanista inglés el apodo de "English Socrates" (40) y de las ideas políticas de Maquiavelo, que aparecen en la frase que utiliza Rich: "Every man has a price" (41).

Cromwell es definitivamente maquiavélico en su concepto de la vida, del poder y de los hombres: activo, cínico y sólo interesado en los resultados a obtener. También podríamos quizás hablar en este sentido de Chapuys, el embajador español típico hombre del Renacimiento.

(39).- A Man for all Seasons, pág. 17.

(40).- Ibid., pág. 49.

(41).- Ibid., pág. 2.

En cuanto al creciente absolutismo del rey, está patente en la conducta del personaje y en la de los demás respecto al poder. También aparecen algunos abusos concretos de poder autoritario. Cuando Wolsey enseña a Moro el documento que va a enviar a Clemente VII, sobre la pretendida anulación del matrimonio del rey, Moro le recuerda: "I think the Council should be told before that goes to Italy", aludiendo a la antigua costumbre y obligación de los reyes ingleses de consultar "The King's Council", que estaba formado por la nobleza del país. El rey y Wolsey han ignorado la tradición y el cardenal se asombra de que Moro pueda tener en cuenta tal uso: "Would you tell the Council?... Yes, I believe you would" (42).

1.- Enfasis en el divorcio de Enrique VIII

Sería fácil buscar en A MAN FOR ALL SEASONS nuevas frases, como las anteriores, para demostrar que el dramaturgo no ha olvidado el trasfondo político, social y religioso de la Reforma inglesa, pero lo importante es probar que la espina dorsal de la obra de Bolt es lo que se llamó comprensivamente The King's business o The King's matter y el choque de las convicciones de Moro con la voluntad real.

La obra está dividida en dos actos, con siete escenas el primero y nueve el segundo. Comienza en 1.527, cuando Wolsey es todavía Canciller de Inglaterra y acaba en 1.535, fecha de la muerte de Tomás Moro.

The King's business aparece mezclado con la vida del héroe desde la segunda escena del acto primero, en la que el entonces canciller pretende conseguir el apoyo de Moro. En escenas sucesivas conocemos la muerte de Wolsey, contada indirectamente por

(42).-- A Man for all Seasons, pág. 10.

"the common man", el nombramiento de Moro para sucederle en su puesto y asistimos a diversas entrevistas, en las que The King's matter es el problema central.

Cromwell intenta convencer a Moro de que colabore y Chapuys de que se abstenga de hacerlo. La escena cumbre del acto primero es la visita del rey a su canciller. Tras una aparición triunfal a bordo del Great Harry, barco que se considera la base o iniciación de la marina inglesa, el rey expone a Moro sus problemas de conciencia y le pide ayuda para conseguir el divorcio. Ante la negativa de Tomás, el rey se marcha sin querer aceptar la invitación de Lady Alice Moro. La visita es histórica, Roper, en la biografía que escribió sobre su suegro, relata que no una, sino muchas veces, el rey se paseaba por el jardín de la casa que Moro tenía en Chelsea, y que incluso apoyaba la mano sobre su hombro en señal de amistad (43).

El intervalo entre el acto primero y segundo deja transcurrir dos años en los que, en palabras del "common man": "A lot of water's flowed under the bridge" (44).

El segundo acto nos expone, a través de una conversación familiar, que los obispos reunidos han aceptado el Acta de Supremacía. Al saberlo, Moro renuncia inmediatamente a su cargo de canciller y decide retirarse a su vida privada, pensando que le dejarán tranquilo en su aislamiento. No lo logrará. The "business" tiene que ser aceptado por todos, dice el rey. Bolt nos ofrece entrevistas de Moro con Cromwell, que intenta todavía convencerle de que apoye al rey, incluso si se ha erigido en cabeza de la Iglesia. Las últimas escenas nos presentan a Tomás Moro en la Torre de Londres y desembozan en el gran juicio de Westminster, cumbre del segundo acto.

(43).- W. Roper. The Lyfe of Sir Thomas More, Knighte, pág. 48.

(44).- A Man for all Seasons, pág. 47.

En un escenario, que el propio dramaturgo describe como deslumbrante de oro, colores y música, todo ello con el anagrama HRVIII, Westminster va a condenar a un inocente, con tal solemnidad que disimule el perjurio de Rich, aceptado por todos. Inmediatamente, y en crudo contraste con el lujo anterior, aparece un arco, al aire libre, bajo el que se percibe la silueta del hacha y del bloque, preparados para cortar la cabeza del traidor. Amanece y una muchedumbre se reúne para ver morir a Tomás Moro.

Hay otras escenas en las que el protagonista no aparece, pero que también dependen del King's business. Por ejemplo la tenebrosa conspiración entre Cromwell y Rich para hallar el medio de complicar a Moro.

Creo pues que Bolt simplifica el contexto general que dió lugar a la Reforma de Inglaterra para concentrarse en el "cómo" y en la "ocasión" que lo provocó, es decir en the King's business, que aparece como la causa fundamental de la rotura con Roma.

II) IMPORTANCIA DE LOS PERSONAJES

Cuando Bolt explica en el prefacio de su obra:

"Because men work we may speak of an economy... because men worship we may speak of a religion... and when an economy collides with a religion it is living men who collide, nothing else (45).

da la respuesta a aquellos que pudieran acusarle de prestar excesiva importancia a los personajes de A MAN FOR ALL SEASONS, con olvido del contexto general. Bolt explicará la colisión entre el rey y la Iglesia, entre Moro y the "King's matter", por medio de los

(45).-- Preface to A Man for all Seasons, pág. X.

personajes. Para el dramaturgo el choque tuvo lugar por las razones personales de un hombre -ayudado por otros hombres que gobernaban en aquel momento la Iglesia de Inglaterra, la política, el parlamento, las universidades o constituían el pueblo llano del siglo XVI- a los que se opuso alguien que tenía sus motivos para obrar así: To más Moro.

Bolt sabe que, en la práctica, se hace derivar al trabajador de una economía, al pensador de una cultura y a cada hombre de la sociedad en la que vive y que, de una u otra forma, le condiciona y que por lo tanto se puede explicar a los personajes que hicieron la Reforma en Inglaterra como meros seguidores del espíritu de la historia, en un concepto Hegeliano. Pero el dramaturgo prefiere la explicación personalista. En su entrevista con Hayman hace otra de claración de individualismo y declara además que esa forma de pen sar la ha adquirido desarrollando la teoría marxista que un día acep tó:

Hayman: I feel though that the social context could have hel ped you more in your picture of the individual. As in painting.

Bolt: Possibly, but my individualism, as you call it, isn't a reaction against marxism. On the contrary, it's a mild development of it. The Marxist social analysis is a questionable one. Many followers of Marx have become more royalist than the King and Marx himself was a product of nineteenth-century materialism. The Marxists have fallen into their own trap and accepted the alienation of the worker. They talk about a class less society but people suffer individually -they are born that way, they live that way and they die that way... (46).

De acuerdo con su teoría individualista los personajes de A MAN

FOR ALL SEASONS son seres vivos, con libertad para obrar según su conciencia y plenamente responsables de sus actos. Además incorporan las ideas de su tiempo, es decir la historia. El rey Enrique, el cardenal Wolsey, Tomás Cromwell, Chapuys, el Duque de Norfolk, Richard Rich, Cranmer, "the common man", cuidadosamente agrupados para contrastar e iluminar al personaje principal, nos dan la medida de la sociedad que obró la Reforma en Inglaterra. El propio Bolt nos describe, de manera un tanto abstracta, a cada una de estas personalidades.

El rey es: "Not the Holbein Henry, but a much younger man... the Golden Hope of the New Learning Throught Europe" (47). Tiene 39 años, está en el año 21 de su reinado y se presenta ante los espectadores como sinceramente preocupado por su situación de pecado, ya que, según la Biblia, ha violado la ley de consanguineidad casándose con la viuda de su hermano, punto aceptado por la mayoría de historiadores. Aunque aparece sólo en una escena de la obra, apreciamos muchos de sus rasgos históricos: gusto por el vestir, conocimiento de las lenguas clásicas, de los libros sagrados, amor a la música, orgullo obsesivo por la marina, amor propio y necesidad de justificar sus acciones.

Samuel Salomon describe a Enrique VIII en esta "memorable scene":

"as an engaging young man (an historical solecism, as he was approaching 40 at the time) blithe, debonair, and artistic, with just a hint of the tiger, when he suddenly leaves More's house breaking his dinner engagement,

(47).- La edición de Heinemann, que he utilizado para este estudio, incluye un "Preface" del autor, la descripción de los "people in the play", así como una recomendación de "the set" y "the costumes" para la representación de A Man for all Seasons.

ostensibly not to keep Anne waitings for her dance, but actually to mark his displeasure at Moro's, clear hint that he must remain inflexible in the matter of the di vorce" (48).

Wolsey es: "An almost megalomaniac ambition unhappily matched by an excellent intellect... En la escena 2ª del primer acto Moro se entrevista con el Lord Canciller que le precedió. En las pala bras que éste le dirige podemos apreciar su fuerza y falta de es crúpulos, y también su creencia en que el deber consiste en cum plir los deseos del rey. Está concebido según la historia y el "common man" nos da las razones de su muerte:

"Wether we follow tradition in ascribing Wolsey's death to a broken heart, or accept Profesor Larcomb's less feeling diagnosis of pulmonary pneumonia, its effective cause was the King's displeasure, He died at Leicester on 29 November 1.530 while on his way to the tower under charge of High Tresson" (49).

También Cromwell está concebido según la historia inglesa: "... subtle and serious. The face expressing not inner tension but the tremendous outgoing will of the Renaissance..." (50).

Quizás sea Tomás Cromwell el personaje de la obra más "infil trado por el espíritu de la historia", como puede deducirse de la descripción de Bolt y de lo que he dicho antes sobre sus ideas aprendidas de Maquiavelo. Es intelectual, eficiente, peligroso, empeñado en convencer a Moro de que deponga su actitud, para lo cual utiliza todos los medios a su alcance. Lleva una política an ticlerical y absolutista y desea el bien de su país. El dramatur go confiesa que siente una especial simpatía por el personaje. Su

(48).- S. Salomon. A Brace of Martyrs, pág. 570.

(49).- A Man for all Seasons, pág. 20.

(50).- Ibid., pág. 75.

muerte en desgracia es anunciada por "the common man" para completar así su trayectoria histórica: "Thomas Cromwell was found guilty of High Treason and executed on 28 July 1.540"

Algunos historiadores consideran a Norfolk como instrumento de Enrique. En la obra de Bolt es, más que el representante de la nobleza, el amigo de Moro; hombre apolítico, noble, de buen corazón e inteligencia lenta. La voluntad del rey le obliga a convertirse en miembro de la comisión que se ocupa del caso de Tomás y presidente del tribunal que le condena. Según las palabras del "common man", más tarde cayó también en delito de alta traición e iba a ser ejecutado cuando murió el propio rey.

Chapuys, el embajador de Carlos V, representa la oposición española al divorcio del rey.

Rich es un abogado, estudioso, de unos treinta años, con gran ambición y pocas oportunidades de ascender socialmente. Ayudado por su conducta desaprensiva le vemos llegar a Sollicitor General, Secretary to the Council, Privy conciller y Attorney General for Wales, esto último como premio de haber conseguido la muerte de Moro. Es el villano de la obra, concebido tan despreciable como la historia le considera. Bolt asegura que era amigo de Tomás en los primeros años y que se basa en fuentes reales al hacerle formar parte del "household" de Chelsea.

"The common man" tiene tres vertientes. Por una parte representa, según palabras de su creador, lo que es común a todos nosotros. Por otra, el público lo ha entendido como "el hombre común", el hombre de la calle. Por fín, es un personaje de inspiración brechtiana que sirve para comentar la acción. En su segunda acepción representa los papeles de barquero, mayordomo, tabernero, cañcelero, jurado y verdugo y puede ser considerado histórico en el

mismo sentido que los personajes de Shakespeare "ciudadano I" o "soldado".

III) TOMAS MORO

1.- Fuentes históricas

También Tomás Moro está concebido según la tradición y la historia. ¿Qué fuentes utiliza Robert Bolt para trazar la figura del santo?. Probablemente el Thomas More de Chambers, que es una buena biografía que se publicó por primera vez en 1.935, reeditándose quince veces hasta la fecha, donde el autor, no católico, traza con rectitud la figura del mártir canciller y narra muchas anécdotas de interés. He encontrado frecuentes puntos de contacto entre ambas obras y el propio Bolt cita a Chambers en la entrevista a Hayman. (51). El crítico Anthony Kenny destaca que el discurso final de Moro al tribunal, está sacado de citas al pie de la letra de The Life and death of Sir Thomas More (52), otra biografía que probablemente manejó Bolt. Según Vazquez de Prada la obra citada, que fué escrita por Nicolas Harpsfield, está tomada directamente de la de Roper, yerno de Moro y testigo ocular de los acontecimientos:

"Las notas que tomó Roper sobre el suegro se las legó a N. Harpsfield, encargado de la primera biografía completa del mártir, que no llegó a publicarse por la subida al trono de Isabel I. El estilo es excelente y menciona detalles íntimos de la amistad entre Moro y Roper. Los manuscritos no fueron editados hasta 1.932; por cierto en excelente estudio crítico" (53).

Esteban Pujals señala por su parte que el diálogo que el már

(51).- R. Hayman. ob. cit., pág. 81.

(52).- Ver Ph. Norman. ob. cit., pág. 46.

(53).- A. Vazquez de Prada. ob. cit., pág. 15.

tir sostiene con su familia en la Torre, concretamente la discusión con su hija Meg acerca de si un hombre tiene o no derecho a afirmar con sus labios lo que no acepta en conciencia -puesto que Dios ve el interior de los corazones-, proviene de uno de los libros escritos por Moro:

"La negación de este pragmatismo acomodaticio es precisamente el punto crucial del pensamiento de Moro, debatido en The Dialogue of Comfort against Tribulation, escrito en la prisión" (54).

2.- Palabras auténticas

El problema del lenguaje es siempre complicado en las obras basadas en personajes históricos, sobre todo si el autor se decide a incluir gran cantidad de citas originales, como en este caso. Para evitar el "pastiche" o falso histórico y suavizar el contraste entre la prosa del siglo XVI y la del siglo XX, es necesario trabajar mucho el estilo y, unas veces adaptar ligeramente las citas auténticas y otras construir sus propias frases con cadencias del XVI. Es lo que hace Robert Bolt en A MAN FOR ALL SEASONS. Puede compararse el lenguaje auténtico de Moro:

"To avoid this I have taken every path my winding wits would find. Now that the Court has determined to condemn me, God knoweth how, I will discharge my mind... concerning my indictment and the King's title" (55).

y las palabras que Bolt inventa y procura adaptar al anterior estilo:

"God made the angels to show him splendour -as He made animals for innocence and plants for their simplicity. But man He made to serve Him wittily, in the tangle of His mind" (56).

(54).- E. Pujals. ob. cit., pág. 57.

(55).- A Man for all Seasons, pág. 96.

(56).- Ibid., pág. 74.

Al final de la obra, sobre todo en la escena del juicio, las palabras reales del santo se acumulan. Por eso esta parte resulta más arcaica, en lenguaje, que el resto.

3.- Su retrato moral y psicológico en primer plano

El título de la obra y la intención mítica del autor, señalan ya que el retrato de Tomás Moro ocupa, sin lugar a dudas, el centro de la tragedia. Aparece en la mayoría de las escenas, en variedad de lugares y circunstancias, relacionado con amigos y familiares y perseguido por todos como una antigua figura de moralidad. Poco a poco va surgiendo el perfil humano del mártir, su "splendid social adjustment" y su "adamantine sense of his own self": Dos facetas que Bolt admiraba y que quiere hacer resaltar. Ambas serán estudiadas en puntos siguientes.

4.- Énfasis en su vida familiar

Creo que es interesante resaltar este punto por varias razones. Bolt es aficionado a presentar a sus personajes en el contexto familiar, que es el medio normal donde vive el hombre y en este caso y a pesar de tratarse de un hombre público y Canciller de Inglaterra, el dramaturgo no duda en aplicar el mismo método, que creo resulta muy adecuado, porque la tragedia de Moro y sus repercusiones familiares hacen más relevante su obediencia a la conciencia.

Moro es el único personaje de esta tesis que vive en un ambiente familiar que le condiciona. Ni Juana de Arco, ni Becket, ni Tomás Cranmer sienten que su sacrificio repercute directamente en sus allegados próximos. A Lutero lo veremos en una escena familiar, con su mujer y su hijo recién nacido, pero es al final de la obra y en tran en su vida cuando todas las decisiones han sido tomadas.

(58)

(59) ¿Hay justificación histórica para este concepto "doméstico" de

Tomás Moro?. A esta misma pregunta de Hayman contesta el dramaturgo: "Oh yes, it was famous. And tremendously important to him. He loved his home" (57). Vazquez de Prada admite también el hecho de que el Canciller amaba intensamente a su familia y hogar: "El consejero vi vía pendiente del hogar, que era su centro de atracción y la más de deable compañía" (58). Y Pujals habla del concepto tradicional al que responden las dos mujeres que aparecen en la obra de Bolt:

"La figura de la segunda mujer, Alice -profundamente devota de su marido, si bien contradiciéndole y murmurando siempre, y la de su hija Margaret, sincera, afectuosa y sutil- están esbozadas según la tradición" (59).

Esta esposa, un tanto absurda, voluntariosa, de lenguaje rudo y amante de su marido, que se casó con Tomás, siendo los dos viudos, aunque Bolt no mencione el hecho, está concebida según todos los re tratos históricos que conozco. También el carácter de Meg, que en la obra aparece como única hija de Moro, responde a la realidad de las crónicas. Aunque, según la historia, vivían en Chelsea no uno sino cuatro hijos de su primer matrimonio, Bolt reduce el número por razones dramáticas y porque Margaret estuvo más un ida que ningún otro a su padre. También crea Bolt una escena en la que Roper pide la mano de Meg a su padre y éste se la niega en principio, cu ando históricamente Meg estuvo casada con Roper desde 1.521. Seguramente la intención de este cambio es tener la oportunidad de ofre ceer otro rasgo paternal del protagonista.

Lo importante es que la mayor parte de la actuación de Moro en A MAN FOR ALL SEASONS, tiene lugar en el marco de su vida familiar, en la casa de Chelsea, junto al Támesis, donde vive feliz y

(57).- R. Hayman. ob. cit., pág. 82.

(58).- A. Vazquez de Prada. ob. cit., pág. 159.

(59).- E. Pujals. ob. cit., pág. 462.

de donde saldrá para ir a la Torre primero y al cadalso después. Cuando comienza la obra, Tomás aparece ya bajo el prisma familiar: allí van a avisarle cuando Worsley le llama a media noche, allí le espera su futuro yerno para plantearle la boda con Meg, allí se prepara el recibimiento de Enrique VIII con el consiguiente movimiento y los nervios que el hecho produce en el ama de casa. En su casa dimite simbólicamente del puesto de Canciller, pidiendo a las mujeres que le ayuden a quitarse la cadena, de donde pende la insignia real, e inmediatamente despide a la servidumbre que, desde este momento, no podrá pagar.

Alice y Meg son testigos de su triunfo y de su caída. Sufren por ese marido y ese padre, a quien no comprenden y procuran disuadir. Las vemos llevando leña para encender el fuego, mal vestidas, quejándose de la mala comida que ahora deben soportar. Y vemos su último y desesperado esfuerzo por convencer a Moro de que cambie de actitud en la visita a la cárcel. Y una de las últimas imágenes del santo, cuando se dirige a la muerte, es la de su hija Margaret corriendo hacia él, echándose en sus brazos, mientras grita desesperadamente: "Father!, Father!, Father!, Father!, Father!, Father!" (60).

IV) PROYECCION DE LA OBRA HACIA LA ACTUALIDAD

Aunque sigue en líneas generales el testimonio de los historiadores sobre la conducta y palabras de Tomás Moro y sobre el divorcio de Enrique VIII, la intención última de Bolt en A MAN FOR ALL SEASONS es acercar la figura del santo a la mentalidad moderna de los espectadores de 1.960. El mito que el santo encarna tiene elas

(60).- A Man for all Seasons, pág. 98.

ticidad suficiente para admitir esa aproximación y permitir la actualización que persigue el dramaturgo. Bolt ha elegido una historia del siglo XV para, a través de ella, aclarar ciertos aspectos de la individualidad humana, que son constantes en todas las épocas. Su intención no es estudiar el pasado, sino iluminar puntos dudosos del presente con la ayuda del pasado.

Los medios que utiliza para alcanzar su objetivo son: 1) La representación figurativa de la obra. 2) El "common man". 3) El énfasis en el individualismo de Tomás Moro.

1) La representación impresionista y simbólica que el autor recomienda para su obra, exige cierta imaginación en el auditorio, que debe de entender a qué aluden los telones de fondo, qué sugieren los símbolos o cómo debe interpretarse el que los actores no lleven trajes de época sino túnicas en colores lisos: escarlata para el cardenal, gris para Moro, oro para el rey, verde para el duque, azul para Margaret y negro para Rich y Cromwell. Además el dramaturgo prefiere que se utilicen una serie de convenciones modernas, cambios de escena, iluminación especial, etc. En la escena del juicio, por ejemplo, el jurado no está presente sino sugerido por una serie de asientos vacíos sobre los que cuelgan sombreros. Se podrá aducir que el director escénico puede o no obedecer las anotaciones del autor y que, incluso representando la obra de forma clásica, no pierde su contenido esencial. Es cierto, pero las advertencias del dramaturgo señalan inequívocamente su intención de apartar de la mente del espectador la idea de que todos los hechos que sucedieron al santo ocurrieron en el siglo XVI. Con la representación figurativa quiere Bolt convertir a Moro en un personaje que pertenece a su tiempo y a todos los tiempos. Borra los trajes y decoraciones "de época", para salvar así la distancia de los años y acercarlo a la mentalidad de los hombres modernos.

2) "The common man" es una técnica brechtiana, de cuya importancia hablaré más tarde, pero es también el personaje, que, desde dentro y fuera de la obra, logra que el espectador se acerque al es cenario o mejor dicho que la trayectoria de Tomás Moro cruce la ba rrera de los siglos para ponerse al alcance del hombre de hoy.

Cuando la obra comienza, "the common man" tiene junto a sí una gran cesta con trajes, de donde saca los disfraces para repre sentar los diferentes papeles y, como el King Lear de Shakespeare, recalca que el hombre no es más que el ser desnudo y que el traje no añade nada importante. Ese énfasis en lo que no cambia, en lo que es "común" a todos nosotros, como su propio nombre indica, lo proyecta fuera de su tiempo. En la traducción española de Luis Es cobar (61), "the common man" se llama vulgo. Esta acepción no es válida. Tendría que traducirse como "lo común de los hombres", fra se engorrosa pero que nos acerca a lo que Bolt pretendía con este personaje. La conducta del "common man", que, en frase de su crea dor es "less and more than sixteenth-century opinion", tiende a acentuar la veta anti-heroica, vulgar, egoísta, y bonachona que hay en todo hombre.

Pero además habla en lenguaje moderno muchas veces, o en esti lo popular, con frases más o menos deshilachadas y sentimentales, acercándose al punto de vista del espectador de hoy sobre los suce sos representados y comentando la acción. Sale de su siglo para acercarse al nuestro, deja el escenario para advertirnos del final de los protagonistas de la historia, da su punto de vista repleto de irónicos comentarios o cuenta chistes de mal gusto para diver tir al auditorio. "Oh, if they'd let me come on naked, I could ha ve showed you..." (62).

(61).- R. Bolt. Un hombre para la eternidad.

(62).- A Man for all Seasons, pág. 44.

3) El énfasis del dramaturgo en el individualismo de Moro es para mí lo que más acerca la obra a nuestro siglo. En una charla que mantuvo en la B.B.C. Anthony Kenny, aseguró que los discursos y palabras de Moro acerca de su yo no coincidían con la historia. Hayman también se adhiere a esta opinión:

"... these equations are unhistorical and Bolt uses the word conscience in a sense it didn't have in the sixteenth century" (63).

En el estudio publicado por Methuen se defiende el mismo punto de vista:

"Bolt has selected and emphasized what suits his theme and has of course given to More speeches which are historically improbable" (64).

Robert Bolt se defiende de esta acusación de anacronismo asegurando que precisamente el Renacimiento resalta el concepto individualista:

"I would have said that this business of trying to draw an outline around yourself was very much a Renaissance concept. To thine own self be true. Releigh and Marlowe were both flirting very seriously with atheism -Faustus makes experiments in trying to find himself. And selfhood becomes a preoccupation with Lear and Hamlet... the question is, Who the hell am I?. Macbeth is a play about the chaos which overtakes a man when he louses touch with himself. There's a sense of precariousness overtaking the medieval world order which defined a man from outside" (65).

Creo que la justificación es válida hasta cierto punto. Efectivamente, el énfasis en el yo y la necesidad de ser fiel a esa esencia son características renacentistas y las personalidades, li

(63).- R. Hayman. ob. cit., pág. 44.

(64).- Methuen Study's Airs. ob. cit., pág. 10.

(65).- R. Hayman. ob. cit., pág. 80.

terarias o históricas, que el dramaturgo elige para probar su teoría, son ejemplos de individualismo, pero las palabras que el dramaturgo emplea en *A MAN FOR ALL SEASONS*, y el énfasis continuado en el asunto, se salen del Renacimiento. Da la sensación de que está atribuyendo a su personaje la filosofía que, a partir de Kant, se aplicó al estudio del yo. Está acercando a Tomás Moro a nuestro siglo, como en estas palabras de la obra:

"When a man takes an oath, Meg, he's holding his own self in his own hands. Like water, and if he opens his fingers, then -the needn't hope to find himself again..." (66).

También analizando lo que Bolt no dice, o su forma sutil de escamotear algunos puntos históricos, que se relacionan con la decisión privada de Moro de oponerse al rey, podremos deducir que Bolt exagera el individualismo de Moro para dar más énfasis a su mito.

Por ejemplo, en todas las historias de la época de la Reforma se lee que Tomás no fué el único que se opuso a Enrique VIII. David H. Pill, en The English Reformation dice:

"Though in general the clergy, monastic and secular, agreed to accept the Royal Supremacy without a struggle, there were three groups of them who didn't. They were the Carthusians and the Bridgettines of Syon in Middlesex, both of them very strict and zealous orders, and the Observant Friars" (67).

Ribadeneira ofrece un diálogo de la vida de Tomás Moro, que alude a la ayuda moral en la que se apoyaba:

"¿Pensais pues, que sois más sabio que todos los Obispos, Abades y Eclesiastes? ¿que todos los nobles, caballeros y señores? ¿que todo el concilio o por mejor decir que todo el reino?".

(66).- *A Man for all Seasons*, pág. 87.

(67).- D. H. Pill. *The English Reformation* 1.529-58, pág. 69.

Dice que se le preguntó al mártir en el juicio. Y respondió:

"... por un Obispo que vosotros tengais de vuestra parte tengo yo ciento de la mía y todos los santos; por vuestros nobles caballeros tengo yo toda la caballería de los mártires y confesores; por un concilio vuestro (que sabe Dios cómo se ha hecho) están en mi favor todos los concilios que en la Iglesia de Dios se han celebrado de mil años acá; y por este vuestro pequeño reino de Inglaterra defienden mi verdad los de Francia, Italia, España y todos los demás reinos, provincias y potentados amplísimos" (68).

y Vazquez de Prada transcribe una contestación auténtica de Tomás Moro a sus oponentes;

"Si de un lado no estuviera sino yo y del otro lado el parlamento me espantaría el apoyarme unicamente en mi criterio contra tanta gente" (69).

Pues bien. ¿Por qué no utiliza Bolt ninguna frase equivalente a las que acabo de citar?. ¿Por qué no habla de las órdenes religiosas que fueron salvajemente aniquiladas por el rey y que coincidían con el punto de vista de la conciencia del santo?. ¿Por qué cuando Tomás Moro defiende su actitud ante Cromwell no se refiere al apoyo de todos esos seres humanos o sobrehumanos que aparecen en la cita de Ribadeneira, a la Iglesia de los países europeos católicos o a los reyes etc.? Y sobre todo. ¿Por qué nunca duda de su criterio personal, como el héroe histórico?.

La respuesta es evidente. Bolt quiere dar un énfasis especial al individualismo de Tomás Moro, desea presentarlo como un auténtico héroe de sus convicciones, que se erige solo ante todos los demás.

El único inglés -a Fisher le nombra indirectamente- que supo

(68).- P. Ribadeneira. ob. cit., pág. 125.

(69).- A. Vazquez de Prada. ob. cit., pág. 125.

ser fiel a su yo. Su aislamiento y soledad dan más fuerza al mito. Sus repetidas afirmaciones de que se trata de una pura y necesaria actitud ante su "self" le hacen mucho más comprensible para el hombre de hoy. Creo con Pasquier que:

"Se gardant aussi bien du verisme archéologique que de la parabole abstraite, a su poser a propos d'un martyr de la Reforme des problemes à résonance contemporaine" (70).

(70).- M. C. Pasquier. Le nouveau théâtre anglais, pág. 215.

ACTITUD ANTE LA RELIGION

I) TOMAS MORO ENTRE "THE WATER AND THE DRY LAND"

1.- Amor al mundo

- A) El rey
- B) La ley
- C) El hombre

2.- Amor a Dios

- A) El rey depende de Dios
- B) La ley última es Dios
- C) El "self" del hombre es el alma
- D) A "good churchman"

En el prefacio a A MAN FOR ALL SEASONS Bolt asegura: "I am not a Catholic nor even in the meaningful sense of the word a Christian" (71), y añade que su razón para escoger como héroe de su obra de teatro a un mártir católico es únicamente que admiraba en Moro su diamantino sentido del propio yo.

A pesar de estas palabras y de su insistencia en convencer nos de que no cree en ninguna realidad trascendente, hay ocasiones, por ejemplo en la entrevista que mantiene con Hayman, donde da la sensación de encontrarse muy cerca de una religión. Cuando dice:

"I ought to be religious in the sense that I'm comfortable thinking in religious terms and altogether I seem naturally constituted to be religious. It just is my infortune that I have no religion" (72).

Cuando considera que su pensamiento está anclado en la idea de un "algo" hacia el que se siente responsable:

(73).

(74).

(71).- R. Bolt. Preface to A Man for all Seasons, pág. XIII.

(72).- R. Hayman. ob. cit., pág. 15.

"But the fact remains that the groundswell of my thought only makes sense on the assumption that there is Somebody to whom I am responsible" (73).

O en el prefacio a su obra, donde hablando de la importancia del "yo" en el hombre puntualiza: "It may be that a clear sense of the self can only crystallise round something transcendental" (74).

El estudio de Methuen explica esa aparente contradicción en el sentido religioso de Bolt, matizando que su corazón acepta lo sobrenatural pero no su mente y que hasta que ambas facultades estén de acuerdo sobre la existencia de algo trascendente habrá siempre un choque, un fallo, en el centro de sus obras creativas. En el caso particular de A MAN FOR ALL SEASONS, se asegura que no ha logrado captar la profunda religiosidad del Moro de la historia: "He seems to have been a man of deeper religion than the More of the major part of Bolt's play" (75).

Mi opinión sobre la religiosidad de Robert Bolt es que no está seguro de hasta donde llegan sus convicciones en este terreno. Educado por sus padres en el metodismo, dejó de creer y practicar a los 16 años, aunque desde entonces persiste su preocupación por encontrar un absoluto que reemplace al Dios perdido. Ya he hablado de sus intentos por hallarlo en el comunismo, en las enseñanzas de Buber, quien le llevó a la convicción de que se llega al amor de Dios a través del amor a los hombres: "When you become really deeply involved with another person, you open yourself and God slips on" (76). Y más tarde en el Zen budista y en Lao-tse, hasta llegar a la conclusión de que no existe absoluto o es casi imposi

(73).- R. Hayman. ob. cit., pág. 15.

(74).- R. Bolt. Preface to A Man for all Seasons, pág. XIV.

(75).- Methuen Study's Aids. ob. cit., pág. 10.

(76).- Citado por R. Hayman. ob. cit., pág. 80.

ble llegar a alcanzarlo.

En todo caso, su preocupación moralizadora, su amor a la humanidad y ese profundo sentido de la esencia última del hombre, es tán tan cerca de lo religioso que le llevan a comprender perfecta mente la personalidad de Tomás Moro. Para mí el santo que Bolt presenta en su obra responde perfectamente al hombre religioso que la historia recuerda. Si Bolt hace destacar, sobre todo en la pri mera mitad de A MAN FOR ALL SEASONS, los aspectos "humanos" de To más, por encima de los religiosos, se debe a dos razones: Primero, como Shaw en su SAINT JOAN, Bolt quiere que su personaje sea com prendido por todo el público, católico, protestante o ateo. Para ello y sin negar sus valores puramente religiosos, da énfasis a otros valores, aquí el de la personalidad. Segundo, se trata de un personaje "for all seasons", es decir un santo que amaba profun damente el mundo temporal y también amaba a Dios.

Moro creía que el mundo temporal y el mundo espiritual esta ban relacionados, siendo el primero dependiente del segundo y en esa armonía se encontraba perfectamente feliz y jamás habría bus cado el martirio si de "King's business" no hubiera irrupido en su vida para romper la armonía y hacer imposible la continuación de esa felicidad. A partir del momento en que debe elegir, es cuando se hace más consciente de su obediencia al yo, y, como ve remos, a su Dios.

Tomás Moro resulta un hombre religioso moderno, un santo que practica lo que se llama modernamente religiosidad "horizontal", indicando que considera el mundo como el lugar del hombre, el cam po donde debe de trabajar para conseguir una sociedad cada vez me jo er, el área donde ejerce su libertad.

De todos los santos que se estudian en esta tesis es el que más responde a la revolución ideológica que, según Spanos, ha te

nido lugar en la cristiandad a lo largo del siglo XX:

"At its centre is the rediscovery and reaffirmation of the integrity as well as the significance of the temporal process. From the beginning of the century, Christian Theologians as different from each other as the Anglican William Temple, the Catholic Gabriel Marcel, the Protestant Paul Tilich, and the Orthodox Nicolás Berdyaev have progressively minimized a traditional view of the Christian life which dichotomizes time and eternity and demands the rejection of the realm of the temporal as a means of achieving the real of the eternal. Instead they have increasingly affirmed the view of Christianity which apprehends time as a medium or, more acutely, the process of divine disclosure and thus demands radical commitment to its problematic concreteness" (77).

No sólo en la interpretación de Robert Bolt, sino en los documentos históricos, Tomás Moro, adelantándose quizás a su época, rechaza la separación o dicotomía entre lo temporal y lo intemporal. Se siente plenamente integrado en su mundo y en Dios al mismo tiempo.

¿Cómo expresar en la obra ese lazo sutil que une al "mundano" Tomás con lo trascendente?. ¿Cómo sugerir el entroque de lo temporal en lo espiritual?. El dramaturgo confiesa que, ante la dificultad de expresar esta relación, tuvo que acudir a la metáfora.

I) THOMAS MORO ENTRE "THE WATER AND THE DRY LAND"

"As a figure for the superhuman context I took the largest, most alien, least formulated think I know, the sea and water... Society, by contrast, figures as dry land" (78).

explica en el prefacio a A MAN FOR ALL SEASONS. Efectivamente, en

(77).- W. Spanos. Introduction to The Christian Tradition in Modern British Drama, pág. XIV.

(78).- R. Bolt. Preface to A Man for all Seasons, pág. XVI.

la obra podemos encontrar abundantes imágenes de agua, ríos, corrientes, barcos y barqueros, que indican el mundo sobrenatural del que Moro dependía intensamente y otras de jardines y tierra seca, para señalar el mundo social en el que se movía. Tomás vive entre el agua y la tierra seca. Creo que la idea de Bolt al utilizar estas metáforas es muy acertada, aunque desgraciadamente no siempre ayudan a esclarecer el tipo de religiosidad que el santo preconiza, porque el dramaturgo las emplea a veces con significados diferentes, creando confusión y en ocasiones pasan desapercibidas. Pero analizando cuidadosamente el texto y seleccionando las más apropiadas, encontramos un punto de apoyo para comprender el entroque de Moro con el mundo y Dios al mismo tiempo.

El río Támesis es la constante que, histórica y metafóricamente, acompaña su vida. Pasa junto a su casa de Chelsea, donde vive plenamente feliz con su familia en la "tierra seca", cubierta de jardines y rodeada de comodidades. Cuando Wolsey llama a Tomás para pedirle su apoyo en "el caso del divorcio del rey," éste tiene que tomar una barca, el medio más cómodo de locomoción, para acudir al palacio. A la vuelta establece con el barquero una conversación interesante desde el punto de vista metafórico:

More: Boat! Boat!

Boatman: Here, Sir.

More: A boatman, please!

Boatman: Boat here, Sir.

...

More: The river looks very black tonight. They say it's silting up. Is that so?

Boatman: Not in the middle, Sir. There's a channel there getting deeper all the time (79).

Tomás ha vuelto preocupado de la conversación mantenida con

Wolsey y prevee graves consecuencias para la Iglesia. A esto alude cuando pregunta al barquero si el río está empezando a encenagarse. El barquero contesta que no, que en el centro hay un canal que ca da vez adquiere más profundidad. Se trata de una metáfora doble, que, por una parte apunta al alma de Moro, centro intocable que se une a Dios, y por otra a la Iglesia de Cristo, que no desaparecerá a pesar de las dificultades.

Sobre este mismo río aparecerá el propio rey Enrique cuando acude a consultar a su amigo Moro sobre sus problemas de conciencia en relación con su matrimonio con Catalina. Su intención final es la de "dominar el río" si ésta es la única forma de lograr el divorcio. Cree que puede hacerlo porque posee el Great Harry, barco de tamaño y estabilidad desacostumbrada, que toda la nación inglesa admira y que le permite estar "en seco" sobre el río. Cromwell describe en una ocasión el barco del rey, y se muestra seguro de su eficiencia, puesto que es el propio rey el que lo va a pilotar:

"Next week we are launching the Great Harry --one thousand tones, four masts, sixty six guns, an overall length of one hundred and seventy five feet, it's expected to be very effective--... the King himself will guide her down the river; yes the King himself will be her pilot. He will have assistance of course but he himself will be her pilot..." (80).

El rey también está orgulloso de la fuerza del barco y de lo que puede significar su andadura sobre "my river" como ya le llama: "I lounched a ship today, Thomas, I steered her, Thomas", under sail" (81), dice, y también "A man could sail round the world in that ship" (82).

(80).- A Man for all Seasons, pág. 22.

(81).- Ibid., pág. 29.

(82).- Ibid., pág. 30.

Al no conseguir la colaboración del Canciller, se marcha de su casa aduciendo que la corriente ha cambiado:

"Eight o'clock you said? Thomas, the tide will be changing, I was forgetting the tide. I'd better go... I must catch the tide or I'll not get back to Richmond till..." (83).

Aunque estas imágenes que el rey utiliza apuntan sobre todo a su futuro dominio sobre la Iglesia, en relación con Moro siguen simbolizando el mundo sobrenatural que le rodea. En la segunda parte del drama, en que las imágenes son menos necesarias, al hacerse evidente su relación con Dios, basta sugerir que en la Torre de Londres está "water-lit in moonlight" (84) o que Westminster, donde va a ser juzgado, se encuentra sobre el Támesis.

Es curiosa la metáfora que utiliza Bolt para marcar la diferencia entre el concepto religioso de Tomás Moro, de unir este mundo con el otro y el de otro personaje, Roper, quien profesa un extremo religioso no compartido por su suegro. Puede verse en el siguiente diálogo:

More: There is an excellent Burgundy if your principles permit

Roper: They don't, Sir

More: Well, have some water in it

Roper: Just the water, Sir (85).

Roper no puede admitir el vino de Borgoña que Moro le ofrece y que en este caso simboliza "lo mundano", tampoco puede aceptar la mezcolanza, adaptación o componendas que la mezcla del vino y el agua le sugiere. Roper quiere sólo el agua. Aunque primero le hemos visto defendiendo el luteranismo, después se pasa al catolicismo y se considera paladín de su causa y fanático perseguidor de los que

(83).-- A Man for all Seasons, pág. 34.

(84).-- Ibid., pág. 74.

(85).-- Ibid., pág. 40.

la atacan. Acusa a su futuro suegro de que obedece sólo a las conveniencias y asegura que Dios exige una devoción a ultranza:

Roper: "My God wants service, to the end and unremitting; no thing else"

More: "Are you sure that's God? (86).

1.- Amor al mundo

Cuando, después de la discusión con el rey, Moro vuelve al interior de su casa y explica a Alice que el rey no ha querido aceptar su invitación, ésta se muestra preocupada por el futuro que les espera, pero Tomás le dice seriamente: "Alice, Alice... set your mind at rest... this is not the stuff of which martyrs are made" (87).

Tiene razón, está muy lejos de lo que vulgarmente se llama un mártir, esto es, un hombre con la mirada puesta en el cielo y más o menos olvidado del mundo en el que vive. Es un mundano, que disfruta de la magnífica posición social que ha logrado, buen abogado, Canciller de Inglaterra, humanista, relacionado con Colet y Erasmo, amigo del rey y aficionado a los placeres de la vida. La primera frase que pronuncia es significativa a este respecto:

More: "The wine, please, Mathew.

Mathew: It is there, Sir Thomas" (88).

Y la segunda, muestra su conocimiento de las debilidades humanas:

More: "It is good?"

Mathew: Bless you, Sir, I don't know" (89).

No tiene una naturaleza heroica, sino antiheroica y ninguna

(86).- A Man for all Seasons, pág. 39.

(87).- Ibid., pág. 35.

(88).- Ibid., pág. 2.

(89).- Ibid., pág. 2.

afición a lo que el mundo llama santidad. Cuando el embajador español le avisa de que corren bulos acerca de su valor al oponerse al rey, Moro se muestra molesto: "I don't like the sound of that. Your Excellency" (90).

Lo que Bolt llama espléndido ajuste social de Tomás Moro, implica una confianza grande en la sociedad de su tiempo y está basado en tres pilares que mantienen el orden de esa sociedad: A) el rey, B) la ley, C) el hombre.

A) El rey

Enrique VIII representa para Tomás Moro toda la autoridad del reino. Por tanto le debe y le ofrece una lealtad sin límites durante toda su vida. Ni un solo momento deja de ser leal al rey. Lo demuestra muchas veces, en conversaciones con su familia, con Roper, con Norfolk o con Cromwell. Incluso cuando ha sido condenado a morir, proclama su fidelidad al rey: "I am the King's true subject and pray for him and all the realm... my poor body is at the King's pleasure" (91).

En su concepto hay una unión irrompible entre el rey y sus súbditos: "Subjects are associated with the actions of Kings willy-nilly" (92).

Hay una escena concebida especialmente para marcar la adhesión inquebrantable de Sir Thomas hacia su rey. El embajador de Carlos V en Inglaterra, viendo que la situación de Moro se está haciendo peligrosa, acude a visitarle convencido de que le atraerá a la causa española, ya que el rey ha dejado de favorecerle. Piensa que no hay alternativa: "If he's opposed to Cromwell, he's for us. There's no

(90).- A Man for all Seasons, pág. 49.

(91).- Ibid., pág. 97.

(92).- Ibid., pág. 50.

third alternative" (93). Pero es que no conoce la calidad de Tomás. Este se niega, desde el principio a aceptar la carta que el emperador le envía y también a prolongar la conversación. Chapuys juzga que su actitud se debe al miedo de que alguien le haya visto entrar en su casa, pero no se trata de eso:

More: "You misunderstand me. It is not a matter of your precautions but my duty; which would be to take this letter immediately to the King"

Chapuys: But, Sir Thomas, your views

More: Are well known you say, it seems my loyalty is less so" (94).

B) La ley

"If society is the name we give to human behaviour when it is patterned and orderly, then the Law is the very pattern of society" (95).

Dice Bolt en el prefacio, extendiendo la palabra ley a las regulaciones de tráfico, las leyes de la propiedad y los grandes tabues como el parricidio y el incesto. Esta es también la idea que desarrolla en A MAN FOR ALL SEASONS. Moro posee una enorme confianza en las leyes que regulan la sociedad en la que vive. Para él la ley tiene como misión proteger al hombre. La ley es uno de los temas de la obra y se insiste en su importancia una y otra vez.

La ley es un camino, un sendero por el que el ciudadano puede caminar tranquilo:

More: "The law is a causeway upon which so long as he keeps to it a citizen may walk safely" (96).

Una defensa para el que confía en ella:

(93).- A Man for all Seasons, pág. 63.

(94).- Ibid., págs. 63 - 64.

(95).- R. Bolt. Preface to A Man for all Seasons, pág. XV.

(96).- A Man for all Seasons, pág. 92.

Cromwell: "Oh, justice is what you are threatened with.

More: Then, I'm not threatened" (97).

Y una necesidad para la convivencia pacífica:

More: "And when the last law down, and the Devil turned round on you -where would you hide, Roper, the laws all being flat?. This country's planted thick with laws from coast -Man's laws, not God's -and if you cut them down -and you are just the man to do it- do you really think you could stand upright in the winds that would blow then?... (98).

contesta a Roper, quien asegura que hay ocasiones en las que se debe de prescindir de las leyes. En otra ocasión, también discutiendo con Roper, Moro se niega a hacer detener a Rich, a quien todos consideran peligroso, porque no hay ninguna ley contra la maldad y él no puede atenerse más que a lo legal: "I know what's legal not what's right. And I'll stick to what's legal" (99).

Su declaración produce la incomprensión general de su familia, que está presente, y tiene que explicarles el por qué de sus palabras:

"... let me draw your attention to a fact -I am not God. The currents and eddies of right and wrong, which you find such plain sailing, I can't navigate, I'm no voyager. But in the thickets of the law, oh! there I'm a forrester. I doubt if there's a man alive who could follow me there, thank God..." (100).

Por eso cuando las cosas se le ponen difíciles, al no querer someterse a la voluntad del rey y firmar el Acta de Supremacía, Moro intentará protegerse por medio de la ley de dos maneras diferen

(97).- A Man for all Seasons, pág. 79.

(98).- Ibid., pág. 39.

(99).- Ibid., pág. 39.

(100).- Ibid., pág. 39.

tes: primero acogiéndose a las palabras del juramento y no al fondo; segundo escudándose en el silencio. Es ejemplo de su primera posición el hecho de que cuando sus hijos acuden a notificarle que se ha redactado un acta con la obligación de que todos la firmen, Tomás, que no está de acuerdo con el fondo del juramento, trata de estudiar la fórmula empleada con el propósito de encontrar alguna cláusula que libere su conciencia:

More: "What is the oath?"

Roper: It's about the marriage, Sir

More: But what is the wording?

Roper: We don't need to know the wording -we know what it will mean!

More: It will mean what the words say! an oath is made of words!

It may be possible to take it. Or avoid it. Have you a copy of the Bill? (101).

Y se acoge a una pequeña proposición donde se declara que el rey es cabeza de Inglaterra "hasta donde lo permite la ley de Dios", con gran furia de Roper quien no puede concebir lo que él llama cobardía de aplicar las triquiñuelas legalistas.

Pero su segunda y más importante defensa es el silencio. Moro sabe que, según la ley, el silencio se considera adhesión: "qui tacet consentire", luego si se retira a la vida privada, sin decir una sola palabra sobre el caso, estará naturalmente a salvo. Lo importante es que ninguna frase comprometida salga de su boca, ni siquiera su mujer oirá las verdaderas razones de su conducta:

"No Alice, it's a point of law! Accept it from me, Alice, that in silence is my safety under the law, but my silence must be absolute, it must extend to you... when they find I'm silent they will ask nothing better than to leave me silent; you'll see" (102).

(101).- A Man for all Seasons, pág. 74.

(102).- Ibid., pág. 56.

Alice no cree que el silencio pueda salvarle y tiene razón. Por una parte, en Inglaterra, donde todos o casi todos se han plegado a la voluntad real, su silencio grita oposición: Pero esto no sirve para condenarle según la ley. En última instancia tienen que utilizar el perjurio de Rich. No es la ley sino los hombres los que condenan a Moro.

C) El hombre

El tercer pilar en que se apoya la confianza de Moro en la sociedad es el hombre. El mártir define y demuestra con su vida cómo debe de ser el hombre y cómo debe de comportarse en una sociedad.

Por de pronto el hombre no es Dios, "I am not God" dice a Roper, ni tampoco es animal, ni ángel ni planta:

"... Now listen, Will. And Meg, you know I know you well, you listen too. God made the angels to show him splendour -as he made animals for innocence and plants for their simplicity. But man he made to serve him wittily, in the tangle of his mind" (103).

Es un ser inteligente, obligado a utilizar esa facultad en provecho personal y como honra de Dios, que lo creó. Y es además un ser que posee un algo privativo e independiente que constituye su misma esencia.

La sociedad tiene la obligación de respetar esa área íntima del hombre, así como el hombre tiene ciertos deberes hacia la sociedad: la honestidad sobre todo. Y Moro es honrado. Norfolk asegura que se trata del primer juez, desde Catón, que no acepta cohechos. Chapuys desiste de atraerlo a su campo. Los obispos, que han realizado una colecta para ayudarle, no consiguen que reciba un céntimo de ese dinero y su mujer asegura que es el mejor hombre

(103).- A Man for all Seasons, pág. 74.

que nunca conoció.

Moro es fiel al rey, respeta las leyes y es honesto. Lo único que conserva para sí mismo es la libertad de pensar en el fondo de su corazón y esto es una exigencia de la condición humana. ¿Por qué entonces le rechaza la sociedad?. Es la pregunta trágica que hace Tomás a la corte de Westminster:

"I am the King's true subject, and pray for him and all the realm... I do no harm, I say no harm, I think no harm. And if this is not enough to keep a man alive, in good faith I long not to live" (104).

2.- Amor a Dios

Si nos detuviéramos en el punto anterior podríamos deducir que el Tomás Moro de Robert Bolt era un buen súbdito, un digno ciudadano inglés, un mártir del individualismo, pero no un hombre específicamente religioso, como el que nos da la historia. Y concluir, como Cromwell y Rich, que se trataba de un "inocente" al depositar de esa manera su amor y confianza en la sociedad.

Pero el Moro de A MAN FOR ALL SEASONS es mucho más profundo. La jerarquía de valores que forma su mundo está enraizada en Dios. Sus creencias sobre la sociedad las deduce de su amor de Dios. El mundo en que vive está subordinado al mundo de Dios y los fallos de la sociedad sólo son imputables al hombre sin Dios. Si el asunto del rey no hubiera chocado con sus más profundas convicciones, es muy posible que nunca hubiera demostrado hasta qué punto amaba a Dios. Pero por un cúmulo de circunstancias le tocó vivir en un momento histórico y especial en que un hombre de su temple, "a deep one", como le llama "the common man", tiene que tomar partido por Dios. De su conducta y de las palabras que pronuncia podemos de

(104).- A Man for all Seasons, pág. 97.

ducir tres puntos de su pensamiento:

A) El rey depende de Dios

Para Moro el reino de Inglaterra depende directamente de la Iglesia fundada por Cristo, que se extiende a través de los tiempos, que ocupa el presente el pasado y el futuro. El representante de Cristo en la tierra es el Papa, por lo cual el rey depende del Papa.

No importa que se trate de un Papa de dudosa moral, lo único que importa es que representa a Cristo: "But the theory is that he's also the Vicar of God, the descendent of St. Peter, our only link with Christ" (105). La Iglesia y su representante en la tierra son para Moro mucho más importantes que Enrique VIII. Este debe de ser obedecido siempre que no atente contra la soberanía de la Iglesia. Tomás no puede obedecer los deseos de un rey que declara la guerra a la Iglesia, porque así interpreta la actitud del rey:

"This isn't Reformation; this is war against the Church! Our King. Norfolk, has declared war on the Pope because the Pope will not declare that our queen is not his wife" (106).

La fidelidad al rey tiene unos límites, fijados por la ley de Dios. Moro no podrá nunca jurar el Acta de Supremacía, cuya cláusu la antecedente asegura que el matrimonio de Enrique con Catalina fué ilegal "ya que el Papa no tenía autoridad para sancionarlo". El rey no puede exigir una mentira de sus súbditos, sobre todo una mentira que se opone a la ley de Dios. Sólo una vez habla abiertamente de la causa de su condena y es cuando la sentencia de muerte no puede ser evitada:

(105).- A Man for all Seasons, pág. 53.

(106).- Ibid., pág. 52.

"The King in Parliament cannot bestow the Supremacy of the Church because it is Spiritual Supremacy! And more to this the immunity of the Church is promised both in Magna Carta and the King's Coronation Oath" (107).

B) La ley última es Dios

A la acusación que le dirige Roper de que su amor por la ley es excesivo y de que ha convertido a la ley en su Dios responde:

"Oh Roper, you're a fool, God's my God" (108).

Su postura ante la ley es fruto de su profesión de abogado y de la necesidad de orden que se observa en toda sociedad. El hombre tiene que dictar leyes para regular su mundo, pero Dios es el legislador supremo.

Si cualquier hombre, o el rey, o el parlamento, dictase una ley en desacuerdo con las de Dios, nunca podrá ser aceptada por Tomás Moro. Dice al tribunal que le juzga.

"The indictment is grounded in an Act of Parliament which is directly repugnant to the Law of God" (109).

C) The "self" del hombre es el alma

En cuanto al énfasis en la conciencia individual de Moro, punto por el que acusan a Bolt de no haber sabido reflejar la religiosidad tradicional del santo, sino las convicciones de un fanático de su yo, quiero afirmar que varias veces en la obra está expresada la conexión entre "self" y "alma" y la de "alma" con "Dios".

Por ejemplo cuando dice a Norfolk:

"Affection goes as deep in me as you I think, but only

(107).- A Man for all Seasons, pág. 96.

(108).- Ibid., pág. 39.

(109).- Ibid., pág. 96.

God is love right through, Howard, and that is my self"
(110).

o cuando Cromwell le acusa de suficiencia y Moro se defiende:

More: "It is not so, Master Cromwell -very and pure necessity for respect of my own soul.

Cromwell: Your own self you mean!

More: Yes, a man's soul is his self! (111).

Ya sé que esta identificación de alma y Dios podría quizás ser interpretada en un sentido existencialista, pero estudiada en el contexto general de la obra y comparando estas palabras con otras usadas por Tomás, creo que puede afirmarse, sin duda alguna, que se trata del concepto clásico de alma, al que se añade el moderno énfasis individualista del que antes hablaba. Moro obra por amor a Dios, de cuyas exigencias habla en la siguiente frase:

Meg: "Haven't you done as much as God can reasonably want?"

More: Well... finally... it isn't a matter of reason; finally it's a matter of love" (112).

D) A "good churchman"

Todavía hay en Tomás Moro otra faceta, quizás menos importante, aunque más tradicional, que hace que el embajador Chapuys entre otros le defina como "a good churchman" en el sentido que en la época se daba al hombre que cumplía sus obligaciones con la Iglesia. Me refiero a los ejercicios de piedad, ayunos, a la unión de su sufrimiento con el de Cristo, al concepto de la muerte como salvación, etc. De todos estos aspectos podemos encontrar ejemplos en A MAN FOR ALL SEASONS.

La oración era algo normal en la familia More, incluso en la

(110).- A Man for all Seasons, pág. 71.

(111).- Ibid., pág. 93.

(112).- Ibid., pág. 84.

época de riqueza y plenitud. En la primera escena rezan juntos antes de retirarse por la noche:

More: Dear Lord give us rest tonight, or if we must be wake
Alice: ful, cheerful. Careful only for our own soul's salva
Meg: tion. For Christ's sake, amen. (113).

En la conversación con Wolsey, More habla dos veces de que rezará para que se solucionen los asuntos del país y cuando la familia está conmocionada por la proyectada visita del rey y echan en falta la presencia del Canciller, éste aparece, totalmente tranquilo, con una sotana sobre su vestimenta habitual y explicando que viene de rezar las vísperas como de costumbre.

En cuanto a ayunos, mortificaciones y recepción de los sacramentos de la Iglesia, Moro sigue las prácticas con diligencia, al menos si creemos las palabras que su criado dice a Chapuys:

"During lent, Sir, he lived entirely on bread and water. He goes to confession twice a week, Sir, Parish priest, Dominican" (114).

Su sufrimiento está unido con el de Cristo en la cruz, como demuestran las palabras que dirige a Norfolk:

"For our own deaths, my lords, yours and mine, dare we for shame desire to enter the Kingdom with ease, when our Lord Himself entered with so much pain?" (115).

Y cuando le ofrecen un vaso de vino para ayudarle a morir dice: "My master had easel and gall, not wine, given him to drink. Let me be going" (116).

La muerte es para Moro camino de salvación, puesto que es Dios

(113).-- A Man for all Seasons, pág. 8.

(114).-- Ibid., pág. 23.

(115).-- Ibid., pág. 91.

(116).-- Ibid., pág. 98.

mismo el que la elige para el mártir. Es importante a este respecto la conversación que mantiene con Cranmer, cuyas palabras denotan siempre duda y debilidad. En el último instante Moro se dirige al verdugo:

More: "Friend, be not afraid of your office. You send me to God.

Cranmer: You're very sure of that, Sir Thomas.

More: He will not refuse one who is so blithe to go to him"
(117).

y arrodillándose se quita el sombrero ofreciendo la cabeza al verdugo.

Creo que el Tomás Moro de Robert Bolt es un héroe religioso y un santo cristiano; que amaba a Dios y amaba también el mundo; que intentó reservar una parte de sí mismo, que estaba unida a Dios y esto le llevó al martirio.

ACTITUD ANTE LA SOCIEDAD

I) SATIRA CONTRA EL ABUSO DEL PODER

II) SATIRA CONTRA LA INCOMPRESION HACIA LA CONCIENCIA INDIVIDUAL

III) SATIRA CONTRA ALGUNOS INDIVIDUOS QUE FORMAN LA SOCIEDAD

1.- Los que colaboran indiscriminadamente con el rey

2.- Los que se inhiben de toda complicación: "The common man"

IV) DEFENSA DE LA NECESIDAD DE SER HOMBRES Y EN ULTIMA INSTANCIA
HEROES

ROBERT BOLT presenta en A MAN FOR ALL SEASONS el estudio del comportamiento de una serie de individuos que se mueven en la so ciedad corrompida del siglo XVI en Inglaterra o mejor dicho, que son los causantes directos de esa corrupción.

Ya he dicho que para Bolt lo que cuenta son los individuos, no las estructuras; lo que importa es la conducta humana, no la de un gobierno o una monarquía. Al presentar el choque entre un hom bre y una sociedad autoritaria expone sobre todo la manera cómo ac tuaron y pensaron los hombres que formaban en las filas de esa so ciedad.

En aquella situación extrema de la Inglaterra de Enrique VIII cabían todo un abanico de posibilidades de conducta, que iban, des de el rey al hombre de la calle y desde un cardenal hasta el pro pio Canciller.

El dramaturgo procurará ofrecer, estudiar y criticar la manera de actuar de los hombres de entonces. Pero eso no es todo, ya que utiliza la historia para dirigirse a los hombres de hoy: "Going back to a historical epoch gives you a kind of Dutch courage" (118). (120).

(118).- R. Hayman. ob. cit., pág. 74.

En realidad, ninguna sociedad es perfecta, en opinión del dramaturgo, ni la de los Tudores ni la de la Inglaterra de 1.960, ni la capitalista ni la socialista. Los mismos vicios, aunque en grado diferente, corrompen el área en la que el hombre vive. Presenta un caso extremo -es muy posible que la situación que planteó en Inglaterra Enrique VIII no vuelva a repetirse- pero se dan hoy en día, en todas las sociedades, abusos similares, que proponen dilemas parecidos ante el hombre.

El esfuerzo moralizador de Robert Bolt, en su obra sobre el santo Tomás Moro, se aplica a los hombres de todos los tiempos y puede resumirse en dos actitudes: 1) La de satirizar una serie de comportamientos. 2) La de contrastarlos con el ejemplo de un héroe.

1) SATIRA CONTRA EL ABUSO DEL PODER

Moro murió porque la voluntad del rey era inflexible. Cuando Enrique VIII dice:

"No opposition I say! no opposition!... I'll have no opposition!... I'll brock no opposition... no words, no signs, no letters, no pamphlets... mind that, Thomas... no writings against me" (119).

no trata de amedrentar a Tomás, sino que dice la verdad. Está abusando de su poder absoluto de rey Tudor. Ante la mera suposición de que alguien: obispos, Papa, o seculares, pueda tener una opinión diferente a la suya, el rey se desata en improperios: "Princes of the Church!... hypocrites! they're all hypocrites!" (120). Sus súbditos saben que habla en serio. La monarquía Tudor era todopoderosa y el grito de "no admitiré oposición", pone en marcha toda la maquinaria

(119).-- A Man for all Seasons, pág. 33.

(120).-- Ibid., pág. 33.

del Estado. Como dice Cromwell:

"In the present instance the man who wants to change his woman is Our Sovereign Lord, Harry, by the Grace of God, the Eight of the name. Which is a quaint way of saying that if he wants to change his woman he will" (121).

El es pues el responsable número uno de lo que ocurrió en el país. Aunque aparece sólo en una escena de la obra y en actitud bastante moderada, la realidad es que su sombra amenazadora es el eje que hace funcionar a todo el reino.

Pero el rey no es el único personaje en quien se satiriza el abuso de poder. Están también aquellos otros que ocupan un escalón más bajo del poder y que ejercen abusivamente su autoridad sobre sus inferiores. En conjunto, la sociedad del siglo XVI en Inglaterra aparece como una jungla, en la que cada uno mide sus fuerzas con los de alrededor. No en vano el rey llama a Cromwell y semejantes "jackals" y a sí mismo se aplica el calificativo de "lion".

Cromwell es el más claro representante del poder abusivo, aparte del rey. Domina a los hombres a su antojo o lo intenta. A Rich le esclaviza y corrompe, a Norfolk le convence por la fuerza de la inteligencia y la amenaza, al pueblo también lo tiene de su parte por temor a represalias:

Cromwell: Boatman, have you a licence?

Boatman: Eh? Bless you Sir, yes, I've got a licence.

Cromwell: Then you know that the fares are fixed (122).

y al único que se le resiste, Tomás Moro, procura doblegarlo por todos los medios a su alcance: sufrimientos físicos, morales, perjurio y mentira.

(121).- A Man for all Seasons, pág. 44.

(122).- Ibid., pág. 14.

También Chapuys, el enviado del emperador, abusa de su poder: se aprovecha de las circunstancias, compra al criado, trata de atraer se a Moro, etc., sin preocuparse demasiado de si obra de acuerdo con la moral o la religión, de la que tanto habla.

Todos ellos ejercen su presión sobre "the common man" y éste a su vez sobre los que considera débiles. "The common man" sabe que no puede nada contra los hombres como Moro, y se aparta de Cromwell por peligroso, pero cuando se ofrece como mayordomo de Rich y es aceptado comenta: "I can manage this one! He's just mi size"! (123).

II) SATIRA CONTRA LA INCOMPRESION HACIA LA CONCIENCIA INDIVIDUAL

En este estado de cosas, en las que la fuerza bruta domina, la conciencia individual no cuenta para nada. Las palabras de Moro asegurando que, al negarse a firmar el Acta de Supremacía, está obedeciendo a los dictados de su conciencia o a la voz de su yo interno, parecen algo insólito y absurdo. Nadie entiende este tipo de conciencia que lleva a un hombre público a oponerse al mandato de un rey. Se puede entender la clase de conciencia que posee el rey, quien sabe adaptarla a sus propios deseos y a las circunstancias que van surgiendo; se puede aceptar la clase de conciencia política que siguen Cromwell y Chapuys; o la de los nobles, que no les hace olvidar el respeto al rey y a sus propios intereses al mismo tiempo... pero, ¿cómo comprender que un solo hombre, pueda oponerse a la corriente unánime, alegando que se trata de "very and pure necessity for respect of my own soul?". ¿Qué respeto es ese que contradice el orden general?.

(124)

(125) Cada uno interpreta a su manera la actitud de Tomás Moro, pero

(126)

(127)

(123).- A Man for all Seasons, pág. 62.

nadie la admira ni la comparte. Wolsey se limita a decirle:

"Your conscience is your own affair, but you are a statesman" (124).

Lo mismo aproximadamente alega el rey, quien sin embargo presume de ser un sabio en teología y moral:

"Your conscience is your own affair, but you are my Chancellor" (125).

Para Cromwell, Moro es un hablador que pronuncia incesantemente la palabra conciencia y se olvida de sus deberes cívicos:

"A shrill incessant pedagogue about its own salvation -but nothing to say of your place in the State. Under the King! In a great native Country!" (126).

Para Norfolk la actitud de su amigo es un escándalo y además un atentado contra la caballerosidad y el compañerismo habituales en el país:

"You are behaving like a crank. You are behaving like a fool. You are not behaving like a gentleman" (127).

Incluso su propia familia no acaba de entender por qué obra de ese modo. Alice, llevada del amor a su marido, asegura en el último momento de la entrevista en la cárcel que se trata del mejor hombre del mundo, pero que no entiende su postura:

"as for understanding, I understand you are the best man that I ever met or am likely to; and if you go -well God knows why I suppose- that as God's my witness God's kept deadly quiet about it...! (128).

(124).- A Man for all Seasons, pág. 12.

(125).- Ibid., pág. 33.

(126).- Ibid., pág. 93.

(127).- Ibid., pág. 70.

(128).- Ibid., pág. 86.

Y Meg, quien educada por su padre, debía estar más cerca de su pensamiento, no reconoce en ningún momento que esté de acuerdo con sus ideas. Por el contrario, influida quizás por el temor a perderle, intenta disuadirle de su empeño hasta el último instante.

Tomás Moro obra según le dicta su conciencia y tanto las estructuras que gobiernan el país como los seres que le aman, se confabulan para obligarle a renunciar. No hace declaraciones públicas, ni gesto alguno para atraerse al pueblo, ni se une con los españoles contra su rey y sin embargo no sólo no le comprenden sino que le llaman traidor.

Varias veces a lo largo de la obra la palabra rebeldía y traición le será aplicada a Moro. Cromwell le trasmite estas palabras del rey:

"Then know that the King commands me to charge you in his name with great ingratitude! And to tell you that there never was nor never could be so villanous a servant nor so traitorous a subject as yourself" (129).

Y cuando, en el interrogatorio de la Torre de Londres, Moro se niega, una vez más, a firmar el juramento, se juzga que sus razones son traidoras:

More: "I insult no one. I will no take the oath. I will not tell you why I will not.

Norfolk: Then your reasons must be treasonable" (130).

La acusación de alta traición le es impuesta a Moro por haber sido fiel a su yo íntimo y las últimas palabras del verdugo para finalizar A MAN FOR ALL SEASONS, son: "Behold the head of a traitor".

(129).- A Man for all Seasons, pág. 69.

(130).- Ibid., pág. 77.

III) SATIRA CONTRA ALGUNOS DE LOS INDIVIDUOS QUE FORMAN LA SOCIEDAD

En la conversación que mantiene con su Canciller el rey divide así a sus súbditos:

"There are those like Norfolk who follow me because I wear the crown, and there are those like Master Cromwell who follow me because they are jackals with sharp teeth and I am their lion, and there is a mass that follows me because it follows anything that moves... and there is you" (131).

La sátira contra todo ese rebaño que le sigue indiscriminadamente está implícita en las irónicas palabras de Enrique, según las cuales podemos dividir a los personajes de A MAN FOR ALL SEASONS en cuatro clases: 1) Los que le siguen porque lleva la corona. En estos la actitud de respeto y fidelidad se une al miedo a las consecuencias de una posible desobediencia y a la preocupación por conservar sus puestos. La nobleza de Inglaterra y también los obispos pueden incluirse en este grupo. 2) Los que le siguen porque son chacales, como dice Cromwell, es decir aman la lucha, el dominio y la tiranía del león. 3) Los que siguen al rey porque seguirían todo aquello que se mueve, es decir la masa, sin ideas ni convicciones, que se limita a no oponerse a la corriente y a mantenerse en ella lo mejor posible. El representante de este último apartado es el "common man". 4) Tomás Moro, el único que, aparte de Fisher, al que sólo se nombra en la obra, se opone a los deseos del rey.

Creo que los dos primeros grupos pueden unirse, quedando así reducida la sátira de Bolt a dos apartados: los que colaboran indiscriminadamente con el poder y los que se inhiben de toda complicación

(131).- A Man for all Seasons, pág. 32.

ción. Frente a ellos T. Moro.

1.- Los que colaboran indiscriminadamente con el rey

Cromwell, Rich, Wolsey, Norfolk, Chapuys, Cranmer, representantes de los grupos de poder de la Inglaterra de entonces, Gobierno, Iglesia, nobleza, potencia extranjera etc., forman el primer apartado.

Colaboran con los deseos del rey por diferentes razones subjetivas: miedo y ambición política predominantemente y también por un sentido de su deber patriótico. Todos ellos creen que la orden del rey es suprema. No miran si se opone a sus convicciones íntimas o si contradice una obligación específicamente religiosa, como es en su caso la sumisión al Papa. Se limitan a obedecer ciegamente. Se podría incluso alabar su sentido de disciplina respecto al rey y considerarlos ciudadanos perfectos, si no fuera porque todos ellos son responsables de la corrupción del país y de la muerte de Tomás Moro.

Moro es condenado como consecuencia de un acto de perjurio. ¿Quién es el culpable de ello?. El más próximo culpable es sin duda Rich, pero, ¿y los demás?. Cromwell corrompió a Rich, quien desde luego estaba predispuesto a dejarse corromper, lo utilizó, le empujó a actuar en determinado sentido y preparó el escenario y el éxito del perjurio. No sólo ellos dos: todos los demás colaboraron y aceptaron el perjurio, con la certeza de que era tal. Rich aseguró ante el tribunal que Moro había dicho que el Parlamento no tenía poder para nombrar al rey cabeza de la Iglesia. Pero, nadie responde a la pregunta que el acusado alega en su defensa:

"Is it probable -is it probable- that after so long a silence, on this, the very point so urgently sought of me, I should open my mind to such a man as that?" (132).

(132).- A Man for all Seasons, pág. 94.

No, no es probable que un hombre que se ha negado a pronunciar una sola palabra alusiva al divorcio del rey y a su supremacía sobre la Iglesia y esto durante largo tiempo, vaya a hacer semejante de claración al espía de Cromwell, quien, como todos saben, carece de moral. Pero aceptan el perjurio y por lo tanto se convierten en cul pables de la muerte de Tomás Moro y de la corrupción en que cae el país.

La manipulación de la ley, realizada por Rich y Cromwell y acep tada por todos los que componen el tribunal de Westminster, desde Norfolk al jurado, que está simbolizado por los doce sombreros colo cados en asientos vacíos, es una de las más evidentes sátiras de la obra de Bolt. He dicho que Tomás Moro tenía una confianza grande en la ley, a la que consideraba camino y defensa del hombre. Pero, y aquí está la terrible ironía de la situación, no sabe que en cier tas circunstancias, muy a menudo desgraciadamente, los hombres se sirven de la ley para manipularla a su gusto. Cromwell explica a Rich que la persecución contra Moro debe de ser "legal", y que es to resulta muy fácil:

Cromwell: Sir Thomas is going to be a slippery fish, Richard; we need a net with a finer mesh

Rich: Yes, Secretary?

Cromwell: We'll weave one for him shall we, you and I?

Rich: I'm only anxious to do what is correct, Secretary

Cromwell: Yes, Richard, I know. You're absolutely right, it must be done by law. It is just a matter of finding the right law or making one (133).

Es cuestión de encontrar la ley apropiada o crear una perti nente, dice Cromwell. Pero no hace falta, resulta mucho más sencillo convencer a un hombre de que cometa perjurio, enviar fuera de Lon dres posibles testigos del acusado, y, en una palabra, engañar a la

(133).— A Man for all Seasons, pág. 61.

ley.

Contra este tipo de hombres, que obedecen ciegamente el poder instituido, incluso a costa de manipular la ley, Moro expone unas ideas muy claras: 1) al rey y al país se le ayuda mucho más diciendo la verdad que la mentira:

"Can I help my King by giving him lies when he asks for truth?. Will you help England by populating her with liars? (134).

2) Un país cae en el caos si sus hombres públicos olvidan el respeto a su conciencia individual:

"When statesmen forsake their own private conscience for the sake of their public duties... they lend their country by a short route to chaos" (135).

2.- Los que se inhiben de toda complicación: "The common man"

La primera característica de este personaje es su condición cambiante. Comienza la obra como un antiguo coro, haciendo la presentación de los personajes. Es gordo, rechoncho, benevolente, lleno de humor. Saca del cesto, que tiene junto a sí, un traje de mayordomo e inmediatamente se transforma en Mathew, el "steward" del importante Tomás Moro. Poco después se convierte en barquero, y como tal lleva a "Sir Thomas" ante la presencia de Wolsey mientras dialoga con él. Una vez que han vuelto a casa, "the common man" vuelve a ser mayordomo y vende información de su señor a Cromwell y Chapuys. Luego se convierte en hostelero de la fonda, adonde acude Cromwell para comprar a Rich. En la segunda parte aparece como carcelero de la Torre de Londres, jurado y verdugo.

Esta mutabilidad del "common man", además de ser una técnica

(134).- A Man for all Seasons, pág. 93.

(135).- Ibid., pág. 12.

dramática útil, puesto que un solo actor hace todos estos papeles, apunta hacia esa característica que "es común a todos nosotros" y que Bolt satiriza: la carencia de un centro fijo que dé permanencia y estabilidad a la vida, la tendencia a transformarse según el viento que sople, la metamorfosis camaleónica del hombre de todos los tiempos.

Otra característica del "common man" es su inhibición de todo lo que represente una dificultad. Posee lo que él llama "sentido común", que se identifica con una perspicacia grande para detectar donde puede haber una complicación o peligro y que le empuja a huir de ello lo más rápidamente posible. "The common man" no está interesado en los asuntos políticos, ni tampoco en los grandes hombres, como Moro, a los que considera superiores: "It takes a lot of education to get a man as deep as that" (136), dice de su señor. El prefiere "conservarse en la superficie". Esta metáfora y otras equivalentes: "When I can't touch the botton I'll go deaf blind and dumb" (137) le unen, quizás de una forma confusa, a la imagen central de la obra.

Tomás Moro emplea metáforas de agua y tierra para indicar la presencia de lo temporal y lo sobrenatural en su vida, "the common man" habla de los problemas que pueden representar en su vida las aguas profundas. No se trata de evitar el agua, sino los lugares profundos. Es mejor conservarse prudentemente en la orilla, donde pueda hacer pié y si por casualidad topa con aguas profundas, prefiere hacerse "el ciego y el sordo".

Se limita a vivir una vida centrada en sí mismo, procurando conservarse en terreno conocido y huir de los problemas. Consecuen

(136).- A Man for all Seasons, pág. 41.

(137).- Ibid., pág. 25.

te con su máxima: "The great thing is not to get out of your depth, common knowledge" (138) cuando, en su papel de posadero, Cromwell pretende mezclarle en un asunto peligroso, inquiriendo si aquel es un buen lugar para una conspiración, "the common man" responde in cesantemente que no comprende nada de lo que le está hablando y que él se limita a cederle una habitación:

- Cromwell: "Is this a good place for a conspiracy, inkeeper?
Publican: You asked for a private room, Sir.
Cromwell: Yes, I want one without too many little dark corners.
Publican: I don't understand you, Sir. Just the four corners as you see.
Cromwell: You don't understand me?
Publican: That's right, Sir.
Cromwell: Do you know who I am?
Publican: No, Sir.
Cromwell: Don't be too tactful, inkeeper.
Publican: I don't understand, Sir.
Cromwell: When the likes of you are too tactful, the likes of me begin to wonder who's the fool.
Publican: I don't understand you, Sir.
Cromwell: The master statesman of us all. I don't understand. All right get out. (139).

Las palabras finales de Cromwell, gran conocedor del género hu mano, hacen el comentario al "no comprendo" repetido del posadero. Se trata de algo que todos utilizan: "no comprendo", luego no tengo que mezclarme en este asunto; "no comprendo", luego no acepto la responsabilidad; "no comprendo", y en consecuencia no me incumbe en absoluto.

La misma preocupación por no comprometerse de manera importan te se advierte en "the common man" cuando hace el papel de carcele ro y mayordomo. En ambos casos acepta pequeñas propinas a cambio de limitadas confidencias sobre Tomás, pero nunca dirá nada que pueda

(138).- A Man for all Seasons, pág. 25.

(139).- Ibid., pág. 42.

causarle problemas serios. A Cromwell le dice que su señor palidece cada vez que sale a relucir el asunto del rey. A Chapuys que Sir Thomas es un hombre muy religioso, que comulga y confiesa con frecuencia. Chapuys le da una moneda y se va musitando: "Good, simple man", pero el mayordomo no es ni tan bueno ni tan sencillo como piensa el embajador; está tratando de sacar dinero por el asunto de Tomás Moro sin comprometerse en su caída. Su actuación es sólo una muestra de que ha perdido su sentido moral y quizás también su personalidad.

Bolt explicaba en su entrevista con Hayman que:

"The real confrontation between More and the Common Man comes when More says he'll miss him and this makes him hopping mad. He'd have much preferred it if More had condemned him. He's lost his self; he's become a shifting commodity" (140).

"A shifting commodity" es otra apropiada definición para "the common man". Se refiere Bolt a la escena en la que Moro se ve obligado a despedir a los criados, a los que no va a poder pagar en el futuro y ofrece a Mathew la oportunidad de quedarse con él por menos sueldo. El criado duda. En realidad él quiere a su señor, e incluso está seguro de que está en la verdad, pero su "comodidad" está en riesgo si se deja llevar por el sentimentalismo. Moro le dice que le echará de menos y el mayordomo, vuelto hacia el público, explica sus sentimientos contrapuestos:

More: I shall miss you, Mathew; I shall miss you.

Mathew: Miss?... he... Miss... Miss me?... What is in me for him to Miss?... Wo-Ah!... We -- e -- eyup. I nearly fell for it. Mathew, will you kindly take a cut in your wages?, No Sir Thomas, I will not. That's it and that's all of it. All right so he's down on his luck! I'm so

(140).- R. Hayman. ob. cit., pág. 83.

rry. I don't mind saying that: I'm sorry! Bad luck! If I'd any good luck to spare he could have some. I wish we could all have luck, all the time! I wish we had wings! I wish rainwater was beer! but it isn't... And what with no having wings but walking on two flat feet; and good luck and bad luck being just exactly even stevens; and rain being water -don't you complicate the job by putting things in me for me to Miss! I did you know. I nearly fell for it (141).

Ha estado a punto de caer en la trampa sentimental y aceptar una complicación en su vida, como sería la de quedarse en la casa de un señor que se ha hundido socialmente. Pero despierta a tiempo y expresa ante el público su filosofía oportunista y escéptica. Las cosas son así, es cuestión de buena o mala suerte. Su amo ha tenido mala racha, no se puede tener siempre buena, son cosas de la vida... y termina con su frase predilecta: "que no me compliquen la vida".

Moro no admite esta clase de hombres, de buenos sentimientos, pero egoístas, mutables, antiheroicos y comodones, que no entienden que exista un espíritu además de la materia y que sólo aspiran a "to be out of trouble". Cuando, en su oficio de carcelero, "the common man" intenta explicarle que no puede hacer nada por él, ni siquiera alargar unos momentos más la visita de su familia: "You understand my oposition, Sir, there's nothing I can do; I'm a plain simple man and just want to keep out of trouble" (142), Tomás, angustiado por separarse de su mujer e hija, grita al carcelero estas palabras, cargadas de reprobación: "Oh, Sweet Jesus! These plain, simple men!" (143).

(141).- A Man for all Seasons, pág. 57.

(142).- Ibid., pág. 88.

(143).- Ibid., pág. 88.

IV) DEFENSA DE LA NECESIDAD DE SER HOMBRES Y EN ULTIMA INSTANCIA
HERCES

Frente a todos estos hombres, a quienes Robert Bolt satiriza en A MAN FOR ALL SEASONS, emerge, como la de un gigante, la figura de Tomás Moro, el único personaje íntegro de la obra, quien, perse
guido por las tentaciones que ellos representan, supo ser consecuen
te con sus convicciones hasta la muerte, supo ser un hombre.

Por medio del héroe, Bolt viene a decir a la sociedad del si
glo XX que alguien, que había sabido participar plenamente del de
ber público, tuvo la hombría suficiente de plantarse contra el Es
tado cuando éste intento inmiscuirse en su manera de pensar. Moro es un héroe de la libertad de pensamiento y de la libertad de con
ciencia. Nos da un ejemplo a considerar y nos ofrece la medida de lo que el hombre debe de aportar a la sociedad, y la sociedad al hombre. Nos demuestra que el hombre es muy importante y que su gran
deza está en razón directa de su dependencia hacia ese algo íntimo y personal que es su "selfhood".

La lección de Bolt, en A MAN FOR ALL SEASONS, es que en nues
tra sociedad, como en la del siglo en que Moro vivió, hay una autén
tica necesidad de hombres en el sentido profundo de la palabra. No de dioses, ni de seres inferiores. Y un hombre debe de servir a la sociedad con toda su inteligencia. Si, por alguna razón, la socie
dad amenaza su condición de hombre, tratará de defender su vida con todas sus fuerzas, porque no es un héroe sino un hombre:

"If he suffers us to fall to such a case that there is no escaping then we may stand to our tackle as best we can, and yes, Will, then we may clamour like champions... if we have the spittle for it. And no doubt it delights God to see splendour where he only looked for complexi
ty. But it's God's part, not our own, to bring oursel
ves to that extremity! Our natural business lies in es

caping -so let's get home and study this Bill" (144).

La obligación del hombre es vivir. Sólo Dios, en algunos ca sos, colocará al hombre en esa posición extrema que le convierta en héroe. Es la lección que Becket tuvo que aprender en MURDER IN THE CATHEDRAL, it's God's part, not our own, to bring ourselves to that extremity.

También explica Moro que, cuanto más corrompida esté la socie dad más necesarios le serán los hombres auténticos y que, si en al guna ocasión, el ser plenamente hombre, obliga a correr el riesgo de convertirse en héroe, hay que dar ese paso a pesar de todo, y convertirse en héroe:

"... if we lived in a State where virtue was profitable, common sense would make us good, and greed would make us saintly. And we'd live like animals or angels in the happy land that needs no heroes. But since in fact we see that avarice, anger, envy, pride, sloth, lust, and stupidity commonly profit far beyond humility, chastity, fortitude, justice and thought, and have to choose, to be human at all... why then perhaps we may stand fast a little -even at the risk of being heroes" (145).

(144).- A Man for all Seasons, pág. 74.

(145).- Ibid., págs. 83 y 84.

ACTITUD ANTE LA CONCIENCIA

I) "SELFHOOD" Y CONCIENCIA

II) SENTIDO DIAMANTINO DEL YO EN MORO

III) ARGUMENTOS QUE SE OPONEN A SU VERDAD

1.- Wolsey: el futuro de Inglaterra

2.- Cromwell: la obediencia al rey,

3.- El rey: su "conciencia" angustiada

4.- Norfolk: la amistad

5.- Alice y Meg: el amor familiar

IV) RICH: UNA CONCIENCIA QUE SE VENDE

I) "SELFHOOO" Y CONCIENCIA

He dicho ya que, en A MAN FOR ALL SEASONS, Bolt acentúa, más que ninguna otra característica de Tomás Moro, lo que él llama "adamantine sense of his own self" es decir una firme percepción de su personalidad y de su esencia de individuo. Como dice Corrigan, la obra resulta "one of the greatest dramas of selfhood of all time" (146), y puede entenderse como la lucha del héroe para conservarse en vida y mantener al mismo tiempo la integridad de su yo.

El protagonista habla muchas veces de "selfhood" y "conscience" mientras que los demás personajes hablan de "conscience". ¿Cuál es la relación entre estos dos conceptos?.

Si definimos "selfhood" o personalidad como la diferencia individual que constituye a cada ser humano y le distingue de otro, conciencia es el sentido moral del bien y del mal que se forma en cada personalidad. La conciencia es pues parte integrante de la per

(146).- R. W. Corrigan. ob. cit., pág. 29.

sonalidad, que es el área donde se asienta. Y es también un acto de razón, es decir, un juicio que cada hombre formula sobre la moralidad de un acto. Entonces, en cierto sentido, la conciencia es el yo mismo del hombre en cuanto se compromete en un juicio moral sobre el valor de su propia existencia. Que Moro emplee a veces la palabra "selfhood" y los demás sólo el término conciencia, indica que aquel posee un concepto más claro y perfeccionado de este valor humano, pero, de cara a la decisión moral privada, ambos aspectos se identifican y son necesarios al individuo. No podemos alegar que los hombres que firmaron el juramento pedido por el rey carecían de "selfhood" o carecían de "conciencia". Sería absurdo. No se trataría de hombres. Podemos sólo decir que han desobedecido a su conciencia, que han vendido su conciencia o que, como reprocha Bolt al hombre actual, han ido vaciando su centro y lanzándose hacia la periferia.

II) SENTIDO DIAMANTINO DEL YO EN MORO

En una conversación con Alice, Moro trata de definir lo indefinible, o sea la esencia, las dimensiones y exigencias de lo que él llama su yo:

"There's a little... little... area... where I must rule myself. It's very little, less to him than a tennis court" (147).

Los puntos suspensivos y la reiteración en el adjetivo, marcan su dificultad al explicar lo que tan claramente piensa: que en el fondo de sí mismo existe un espacio infranqueable, aunque de límites muy reducidos -tres veces repite little- donde sólo él manda. La ro

tundidad del I must rule myself contrasta con la indecisión anterior y se apoya en la fuerza del verbo must rule y del pronombre enfático.

Esta pequeña área, que posee el individuo, no significa para el rey más que una cancha de tennis comparada con sus posesiones. La metáfora es curiosa pero efectiva.

En otras ocasiones Moro habla sobre la necesidad de ser fiel al yo. Elijo dos metáforas relativas a este punto:

"As a spaniel is to water, so is a man to his own self"
(148).

Aquí explica la unión absoluta que existe entre el hombre y su yo con la imagen del perro de aguas, que supone será apropiada para Norfolk, gran amante de los animales, que es su interlocutor. Se trata de una identidad automática e inevitable, imposible de negar porque es esencial.

"I can't give in, Howard -you might as well advise a man to change the colour of his eyes. I can't. Our friendship is more mutable than that" (149).

Responde en otra ocasión, también a Norfolk, que le insta a que ceda a los deseos del rey por amistad. Se trata de una imposibilidad física, como la de cambiar el color de los ojos.

En cuanto a la fuerza activa de su yo, punto que se confunde con el anterior, Moro proclama:

"I will not give in because I oppose it -not mi pride, not my spleen, nor any other of my appetites but I do- I"
(150).

(148).- A Man for all Seasons, pág. 72.

(149).- Ibid., pág. 71.

(150).- Ibid., pág. 72.

No se trata de una cuestión de orgullo o de amor propio, la que le impulsa a oponerse al rey, es algo que afecta directamente al yo. Es su yo mismo el que se opone al juramento, el que se niega a ofrecerse en garantía de algo que no es verdad. Creo que aquí es importante recordar una frase de Bolt en el prefacio a A MAN FOR ALL SEASONS:

"A man takes an oath only when he wants to commit himself quite exceptionally to the statement, when he wants to make an identity between the truth of it and his own virtue; he offers himself as a guarantee" (151).

¿Cómo va a ofrecerse Tomás Moro como garantía de lo que cree que no es verdad? No puede jurar. No dice, hasta el final, que el rey está equivocado. Se limita a exponer que él obedece a su yo. Sea o no lo que defiende una verdad objetiva, su yo íntimo, que es más profundo que su yo superficial, le obliga a aceptarlo como tal:

"But what matters to me is not whether it's true or not but that I believe it to be true, or rather not that I believe it, but that I believe it" (152).

III) ARGUMENTOS QUE SE OPONEN A SU VERDAD

El sentido diamantino de su yo obliga a Moro a obedecer los dictados de su conciencia contra las opiniones de los demás. Todos los críticos están de acuerdo en que la acción de la obra resulta del choque entre la conciencia de Moro y los argumentos, aparentemente lógicos, que se esgrimen para convencerle de su error. Hobson dice:

"The dramatic interest of Mr. Bolt's play, therefore, is that of a prolonged cross-examination" (153).

(151).-- R. Bolt. Preface to A Man for all Seasons, pág. XIII.

(152).-- Ibid., pág. 53.

(153).-- H. Hobson. Introduction to New English Dramatists, 6, pág. 15.

Corrigan afirma:

"The action of the play is best described as a series of collisions between More and a group of powerful and able men who would have him deny his selfhood to serve the wishes of His King" (154).

y Coles:

"A Man for all Seasons is in essence a morality play, since it treats of a famous man who suffered death rather than swear an oath which ran counter to the dictates of his conscience" (155).

Todos sus antagonistas afirman que poseen una conciencia activa. Y sus argumentos podrían dividirse en cinco apartados o pruebas contra la integridad del santo: Dos son políticas y se refieren al futuro y presente de Inglaterra. La que el rey representa podría definirse como religiosa. La cuarta es la de la amistad y la última la familiar.

1.- Wolsey: el futuro de Inglaterra

En la entrevista del acto primero, que tiene lugar entre Wolsey y Moro, el importante Arzobispo de York y Canciller de Inglaterra, autoridad política y religiosa superior a Tomás, utiliza el siguiente argumento para convencerle de que le ayude a conseguir el divorcio del rey:

Wolsey: Do you favour a change of Dinasty, Sir Thomas?. D'you think two Tudors are sufficient?.

(154).-- R. W. Corrigan. ob. cit., pág. 30.

(155).-- Coles. Notes on A Man for all Seasons, pág. 7.

También Daniel Salem en La Révolution Théâtrale actuelle en Anglaterre, pág. 146, habla del "thème éternel de la conscience individuelle contre l'Etat" en la obra de Bolt. Y John Mac Cormick, en Le théâtre britannique contemporain la define como: "La problème de l'homme qui veut garder sa propre integrité" (pág. 78).

- More: For God's sake, Your Grace!
Wolsey: Then the King needs a son; I repeat what are you going to do about it?
More: I pray for it daily.
Cromwell: God's death, he means it... that thing out there's at least fertile, Thomas.
More: But she is not his wife.
Wolsey: No, Catherine's his wife and she is as barren as brick. Are you go to pray for a miracle? (156).

El argumento de Wolsey es lógico desde un punto de vista político. El país está ante un problema, la falta de heredero varón. La reina Catalina ha tenido una hija, pero en Inglaterra no se concibe que una mujer pueda subir al trono. Si el rey muere sin heredero se puede temer que las viejas luchas dinásticas vuelvan a producirse.

Se trata nada menos que de la paz en la futura Inglaterra. Si hay que tomar ciertas medidas "perhaps regrettable" y así conseguir un heredero para el reino, ¿cómo puede una conciencia privada oponerse al bien general?.

Moro no duda; sabe que el Papa otorgó una dispensa para que Enrique pudiera casarse con la viuda de su hermano. Y el Papa no puede dar una nueva dispensa por razones de Estado. Catalina es la esposa del rey ante Dios y ninguna razón política puede cambiar el hecho.

2.- Cromwell: la obediencia al rey

Este político nato, para quien el Estado es supremo y por consiguiente el rey, resulta, por su inteligencia y tesón, un magnífico oponente de Moro. Se define a sí mismo como: "The King's ear"; dice a Rich: "I find we've made ourselves the keepers of this conscience" y confiesa que: "When the King wants something done, I do it" (157).

(156).- A Man for all Seasons, pág. 11.

(157).- Ibid., pág. 70.

Posee una conciencia política, que no le pertenece ya porque la ha ofrecido al rey. Tampoco respeta la de los demás. Aprecia a Moro, pero apenas intenta razonar con él porque sabe que es un "puro", un "inocente", uno de esos hombres rectos y firmes que pretenden oponerse a las circunstancias, cosa que es imposible. Una vez que el rey ha expresado su opinión de que Moro debe ceder, Cromwell utiliza todos los medios que conoce para doblegar su integridad, o lo que él llama su extraña oposición. Cargos falsos, prisión, privación de libros, tortura moral, amenaza de tortura física... lo único que importa es obedecer al rey. En el juicio hay una discusión interesante entre Tomás y Cromwell:

More: ... in matters of conscience

Cromwell: The conscience, the conscience...

More: The word is not familiar to you?

Cromwell: God, too familiar! I'am very used to hear it in the mouths of criminals.

More: I'am used to hear bad men misuse the name of God, yet God exists. In matters of conscience, the loyal subject is more bounden to be loyal to his conscience than to any other thing.

Cromwell: And so provide a noble motive for his frivolous self-conceit! (158).

El intercambio de frases respecto a lo que es conciencia es muy significativo. Cromwell recalca la palabra conciencia como queriendo indicar la variedad de conceptos que pueden ocultarse bajo este nombre.

El acusado rechaza el argumento como falso. La conciencia existe aunque se la use mal muchas veces. Ni los argumentos, ni las pruebas físicas a las que Cromwell le somete, son susceptibles de hacer cambiar de opinión a Moro. Su conciencia es libre y al servicio del

(158).- A Man for all Seasons, pág. 92.

rey. En ningún caso vendida al rey.

3.- El rey: respeto a su "conciencia" angustiada

Historicamente Enrique VIII unía en esta época a sus preocupaciones de soberano de Inglaterra y a sus deseos por Ana Bolena una grave preocupación de conciencia. Se consideraba en pecado porque, según él, había quebrantado una ley del Deuteronomio al casarse con Catalina, y esto pesaba sobre su alma a pesar de la dispensa papal. Dios, pensaba, le había castigado negándole hijos vivos. Esta es la razón que expone ante su Canciller en la visita a Chelsea. Si unimos su razonamiento con la enorme personalidad del rey y con la amistad, respeto y lealtad que Moro le profesaba, podemos deducir que tuvo que ser una gran tentación la de plegarse a sus deseos:

King: "You must consider, Thomas, that I stand in peril of my soul. It was no marriage; she was my brother's wife. Leviticus, Chapter 18, Verse 16.

More: Yes, Your Grace. But Deuteronomy...

King: Deuteronomy's ambiguous!...

Thomas, Thomas, does a man needs a Pope to tell him when he's sinned?. It was a sin Thomas; I admit it; I repent. And God has punished me; I have no son... Son after son she has borne me, Thomas, all dead at birth, or dead within the month; I never saw the hand of God so clear in anything... it is my bounden duty to put away the Queen and all the Popes back to St. Peter shall not come between me and my duty! How is it you cannot see? Everyone else does" (159).

El rey plantea el problema en términos de su deber. Su deber es echar a la reina y no habrá Papa que le haga desistir. ¿Por qué no comprende Moro que se trata de la conciencia del rey?. Son dos conciencias frente a frente, asegurando que su deber les mantiene en el campo opuesto. ¿No debería ceder en un caso como éste?. Qui

zás él está equivocado y el rey tiene la razón. ¿No debe de tratar de ayudar al rey y liberarle del pecado?. Moro no lo cree así. "I cannot come with your Grace", le dice sencillamente. Tomás no duda un momento. En último caso cada uno debe de seguir los dictados de su conciencia, es todo lo que puede hacer el ser humano. El rey se marcha enfadado y a lo largo de la representación da pruebas abundantes de que adapta su conciencia a sus deseos sucesivos. Cromwell define ironicamente la clase de conciencia que el rey posee:

"If the King destroys a man, that's a proof to the King that it must have been a bad man, the kind of man a man of conscience ought to destroy" (160).

4.- Norfolk: la amistad

Norfolk está cogido en un dilema espantoso entre la admiración y amistad que siente por Tomás y el respeto a su rey. Enrique VIII, para hacer ver que la persecución contra Moro no es algo político, le ha obligado a presidir la comisión que investiga sobre la posible traición del Canciller. Norfolk trata desesperadamente de convencer a su amigo para que deponga su incomprensible actitud. No lo logra y su corazón sangra mientras Cromwell trata de envolverle en cargos falsos, cuando asiste a los interrogatorios, o cuando pronuncia la sentencia condenatoria.

Norfolk no usa argumentos complicados para convencerle. Le habla de su amistad, le pide que reconsidere su postura. Tomás responde:

"You might as well advise a man to change the colour of his hair! I'm fond of you, and there it is! You're fond of me, and there it is" (161).

(160).- A Man for all Seasons, pág. 70.

(161).- Ibid., pág. 71.

Moro trata de que comprenda que tiene razones personales para obrar así, que se trata de su yo íntimo... pero Norfolk no le entiende, se limita a repetir tristemente: "You'll break my heart". Para ayudarle, Tomás trata de provocar una discusión que destruya su amistad, le insulta, le echa en cara la conducta despreocupada de los nobles ingleses, interesados sólo en el pedigree de sus perros de caza. Norfolk se retira cabizbajo, pero todavía en el interrogatorio de la Torre de Londres esgrime el argumento de la amistad:

"But damn it, Thomas, look at those names... you know those names! can't you do what I did, and come with us for fellowship?" (162).

¿Por qué no hace Moro lo que todos los demás amigos y compañeros? No se trata de mí, que puedo estar equivocado, dice Norfolk, sino de todos estos nombres que conoces y aprecias. ¿Es que la amistad y el ejemplo no poseen fuerza suficiente para convencer a un hombre?. ¿No se tratará de orgullo en vez de conciencia?.

La respuesta del santo entra esta vez dentro del más puro cristianismo tradicional. Respeta la conciencia de todos los demás, pero va a ser juzgado por Dios de acuerdo con la suya nada más y si Dios le condena, ningún amigo podrá ponerse de su parte:

"And when we stand before God, and you are sent to Paradise for doing according to your conscience, and I am damned for not doing according to mine, will you come with me, for fellowship? (163).

5.- Alice y Meg: el amor familiar

La más temible de las pruebas por las que pasa el santo, es la

(162).- A Man for all Seasons, pág. 78.

(163).- Ibid., pág. 78.

representada por el amor a la familia. Moro es un hombre que ama profundamente a su mujer e hija y por lo tanto siente las consecuencias que su decisión de no ceder a los deseos del rey produce en sus vidas.

Su mujer, Alice, sufre de muchas formas: Por una parte se ha quedado sin criados, sin dinero, sin la posición social a la que estaba acostumbrada, mal vestida, mal comida y trabajando excesivamente. Pero además sufre moralmente, porque no entiende las razones que mueven la conducta de su marido y éste se niega a aclararle conceptos por temor a que el rey mande interrogarla. Procura disuadir a Tomás utilizando los argumentos que le parecen más convincentes: el honor de la familia está en entredicho, se trata de orgullo y crueldad etc.

El caso de Meg es diferente. Su conciencia está más desarrollada que la de Alice, porque ha sido educada por el propio Moro. Probablemente entiende los motivos de su padre, aunque no exterioriza la adhesión. Se limita a obedecer en silencio cuando Tomás pide ayuda, por ejemplo en el momento en que renuncia al cargo de Canciller.

La escena en la que Alice y Meg, acompañadas de Roper, visitan al "traidor" en la Torre de Londres, es una de las mejores desde el punto de vista dramático y una de las más fuertes tentaciones para la conciencia del santo. Fiel al juramento hecho a Cromwell de que tratará de convencer al prisionero, Meg utiliza los siguientes argumentos:

1) Dios ve el interior de los corazones, luego no tiene importancia lo que se pronuncia con los labios, ya que un juramento no es sino un conjunto de palabras. Moro responde:

"When a man takes an oath, Meg, he's holding his own self in his own hands... and if he opens his fingers, then,

he needn't hope to find himself again".

2) En otro país te hubieran ensalzado por lo que has hecho. Este país está maleado y no es tuya la culpa, luego seguir en esa actitud es erigirte voluntariamente en héroe. Moro contesta: Si viviésemos en un estado virtuoso no habría necesidad de héroes, pero en nuestro caso:

"... have to choose to be human at all... why then perhaps we must stand fast a little -even at the risk of being heroes-"

3) Ya has hecho todo lo que Dios puede razonablemente pedir. Moro dice:

"Well... finally... it isn't a matter of reason; finally it's a matter of love" (164).

Margaret emplea entonces el argumento del amor. Le describe cómo está la casa sin él, la largura de los atardeceres, en los que sólo pueden hablar de su ausencia, porque carecen incluso de velas para iluminar... Tomás Moro está ahora realmente conmovido, por dos veces intenta detener las palabras de su hija y exclama con angustia: "The King's more merciful than you. He doesn't use the rack". Efectivamente se trata de un tormento más, pero no lo suficiente para hacerle desistir. Hasta el final de la escena sólo intenta que su familia comprenda que no ha podido obrar de otro modo.

¿Tiene un hombre derecho a obrar de acuerdo con su conciencia, incluso si aporta sufrimientos a las personas allegadas, que no comparten su actitud?. Esta es la pregunta tácita que flota en la entrevista de Moro con su familia. Para el santo no hay duda ninguna. Un hombre debe de seguir los dictados de su conciencia siempre. Se

(164).- A Man for all Seasons, pág. 84. (como la dos citas anteriores)

trata de una necesidad, no de una opción. La conciencia es el yo mismo del hombre y negarse a sus llamadas sería algo así como dejar de ser hombre.

Una tras otra Moro ha ido desechando todas las pruebas o tentaciones contra los dictados de su conciencia. En ningún momento ha dudado o ha exteriorizado su duda. Para él puede existir el dolor de hacer sufrir a tantos seres queridos o de defraudar al rey y sus secuaces, pero tiene la seguridad de que está en la verdad: ni por conseguir la paz de la patria, ni por obediencia al rey, ni por salvar a otra alma del pecado, ni por amistad, ni por amor, puede el hombre dejar de obedecer a su propio yo.

IV) RICH: UNA CONCIENCIA QUE SE VENDE

En el punto opuesto de la conciencia de Tomás Moro está la de Richard Rich, el antihéroe de A MAN FOR ALL SEASONS, cuya conducta sirve para iluminar más el carácter del protagonista. Como se lee en el estudio de Methuen, Rich está concebido por Bolt:

"To draw out some facets of More's character by contact, and to carry what we may call the "antitheme" of gradual and complete loss of personal integrity" (165).

La historia de Rich está integrada en el argumento principal, su hundimiento moral es paralelo al crecimiento del protagonista y su progreso material se corresponde con la caída en desgracia del Canciller.

En el primer diálogo de la obra Rich es el hombre humilde y ambicioso al mismo tiempo, que busca la ayuda y amistad del prós

(165).- Methuen Study's Aids. ob. cit., pág. 38.

pero Sir Thomas para encontrar un buen puesto en la sociedad. Toda vía no está corrompido, pero su punto de vista sobre el valor del hombre es opuesto al de Moro:

Rich: But everyman has his price!... but yes! in money too.

More: No, no, no.

Rich: Or pleasure. Titles, women, bricks and mortar, there is always something.

More: Childish.

Rich: Well, in suffering certainly. (166).

El tema de la obra está ya planteado, y también la diferencia entre el héroe y el antihéroe. Rich defiende aquí el punto de vista, que luego demostrará con hechos, de que todo hombre se puede comprar. Tomás Moro va a probar que hay hombres que no se venden por ninguna razón.

Casi en la última escena de A MAN FOR ALL SEASONS, Rich aparece en Westminster, donde se está juzgando a Moro, esplendidamente vestido, y dirigiéndose ante el tribunal, pronuncia ante la Biblia las siguientes palabras:

Rich: I do solemnly swear that the evidence I shall give before the Court shall be the truth, the whole truth, and nothing but the truth.

Cranmer: So help me God, Sir Richard

Rich: So help me God

.....

He said Parliament has no the competence. Or words to that effect

Cromwell: He denied the title?

Rich: He did. (167).

La puntualización de Cranmer, recordándole las palabras alusivas a Dios, da todavía más énfasis al perjurio de Rich. Inmediatamente intenta dejar la sala del juicio, pero Moro lo detiene en su

(166).- A Man for all Seasons, pág. 2.

(167).- Ibid., pág. 93.

camino al observar la cadena y el medallón que cuelgan de su pecho. Se trata de su nuevo cargo de Attorney- General for Wales, que lleva como emblema un dragón rojo. Moro se dirige a su acusador: "For Wales?. Why, Richard, it profits a man nothing to give his soul for the whole world... but for Whales". Rich sale sin decir una palabra, orgulloso de su nueva posición. El dragón rojo resulta un símbolo paralelo a la cadena de Canciller que Tomás luce en alguna de las primeras escenas. Ambos son símbolos de poder dentro de una sociedad. Pero cuando ésta amenaza a su yo Moro se aparta y Rich se compromete más y más.

¿Cómo ha llegado Rich a ese extremo de corrupción?. Las razones son diversas: la principal su ambición de escalar puestos importantes y el haber caído en las garras de Cromwell. Hay una escena especial, en A MAN FOR ALL SEASONS, para esclarecer la nefasta influencia que un hombre puede ejercer sobre otro. Me refiero a la que tiene lugar en el escenario sórdido de una fonda de Londres entre Cromwell y Rich. Al principio Rich demuestra que se preocupa algo de su "honor" y que conserva cierto cariño y admiración por su antiguo amigo Tomás, pero Cromwell conoce perfectamente el arte de hundir moralmente a un ser humano:

Cromwell: "What kind of thing would you repeat or report?"

Rich: Well, nothing said in friendship

....

Cromwell: No, but seriously.

Rich: Yes!

Cromwell: Rich; seriously.

Rich: It would depend what I was offered.

Cromwell: Everyone knows it; not many people can say it" (168).

Cromwell le anima en su camino, le explica que en la vida hay que seguir siempre "lo que conviene", le felicita por su actitud in

(168).-- A Man for all Seasons, pág. 43.

teligente y le ofrece por fin un puesto importante como "Collector of Revenues for York Diocese". Rich va cediendo a todo pero aún se muestra preocupado por haber perdido la inocencia. Su corruptor se burla de ese sentimiento alegando que su inocencia estaba perdida hace tiempo y que ahora debe de sentirse aliviado al haberlo comprobado. De ahora en adelante sentirá la libertad de poder obrar sin preocupaciones morales de ninguna clase: "We experience a sense of relief, do we, Master Rich?. An unfamiliar freshness in the head, as of open air?" (169).

Desde este momento el hombre le pertenece. Fácilmente le convence de que presente pruebas falsas contra Sir Thomas, primero de poca gravedad, después más importantes... pero, en el último momento de la conspiración, en la fonda retirada de Londres, Cromwell, con la vela que tiene ante sí quema el dedo de Rich, quien aparta horrorizado la mano dándose cuenta de que Cromwell ha disfrutado con ello. ¿Desprecio?. ¿Prueba de que se ha convertido en su esclavo?... ambas ideas se mezclan en el pensamiento de Cromwell cuando deja a Rich.

ACTITUD ANTE LA TRAGEDIA

I) INFLUENCIA SUPERFICIAL DEL TEATRO DE BERTOLD BRECHT

II) TRAGEDIA CRISTIANA MODERNA

I) INFLUENCIA SUPERFICIAL DEL TEATRO DE BERTOLD BRECHT

Otra vez estamos ante una obra de teatro difícil de clasificar. En su centro un personaje, con necesidad de ser fiel a sus convicciones, es conducido a la muerte por una sociedad que no acepta sus puntos de vista. ¿Se trata de una tragedia?. ¿De un drama social?. ¿De una obra épica al estilo de Brecht?. ¿De una moderna moralidad?.

Algunos críticos han encontrado en A MAN FOR ALL SEASONS una serie de ejemplos de "alienación" que acercan la obra al teatro del dramaturgo alemán. Coles, por ejemplo, dice que los cambios de escenarios, la iluminación, la decoración simbólica que acompaña cada escena y sobre todo la división de la obra en cuadros que abarcan tiempos y lugares diferentes y el invento del "common man", que hace de coro, presentador y personaje de la obra, muestran la influencia del teatro épico en Bolt (170). Algunos, como Vinson, aseguran que Bolt ha llevado la teoría épica incluso más lejos que el propio Brecht:

(170).- Ver Coles. ob. cit., pág. 79.

"I would suggest that Robert Bolt has had the boldness and skill here to successfully carry Brecht's own theoretical pronouncements on Epic Theatre further than Brecht ever carried them himself in his major plays" (171).

Hay también críticos que señalan un paralelo concreto entre A MAN FOR ALL SEASONS y el Galileo de Brecht (como después lo encontrarán entre Galileo y Luther). Entre ellos están: Ward (172), Tynan (173), Kustow (174), Pasquier (175), Hayman (176) Mac Cormick (177) y Brunstein(178). Transcribo una cita de Samuel Salomon que me parece interesante:

"This summer, London has been privileged to see two remarkable plays, one of the Mermaid Theatre, Bertold Brecht's Life of Galileo and the other at the Globe Theatre, Robert Bolt's A Man for all Seasons -Both plays deal with the eternal liberal theme, namely the clash between the individual human spirit and absolute power. It is more than a little ironic that the cause of Christian unity to which More clung so heroically, resulting in his judicial murder at the instigation of the implacable Henry VIII, was to be the very cause that a century later was advanced at Rome for putting all but extreme pressure on Galileo to make of him a martyr manqué" (179).

Estas dos obras coinciden efectivamente en que sus protagonistas fueron víctimas, Moro de la Reforma y Galileo de la Contrareforma, en que procuraron evitar el martirio durante mucho tiempo y en que al final tuvieron que elegir, Moro entre el Papa y el rey y Ga

(171).- J. Vinson, Contemporary Dramatists, pág. 45.

(172).- A. C. Ward. 20th Century English Literature 1.901-60, pág. 141.

(173).- J. Tynan. Right and Left, pp. 26 - 27.

(174).- M. Kustow. World Theatre (Robert Bolt - Interview), pág. 38.

(175).- M. C. Pasquier. ob. cit., pág. 226.

(176).- Hayman. ob. cit., pág. 49.

(177).- Mc. Cormick. ob. cit., pág. 77.

(178).- R. Brunstein. Seasons of Discontent. Dramatic Opinions, 1.951-1.965, pág. 185.

(179).- S. Salomon. ob. cit., pág. 588.

lileo entre el Papa y la ciencia. Pero, aparte de esas afinidades temáticas, se diferencian en algo esencial, que deriva del concepto que sobre el hombre tienen ambos dramaturgos. Para Brecht, lo que importa es el fondo social, político y religioso en el que se mueve Galileo. Para Bolt el individuo es "todo lo que importa" y por consiguiente, Moro será el punto central de su obra, quedando relegado el fondo de la Reforma.

La diferencia de enfoque de ambos dramaturgos limita la extensión de la influencia que Brecht pudiera tener sobre Bolt. El francés Pasquier explica también este punto de vista:

"Il est aise de suivre, dans Galileo, l'enchaînement de causes et d'effets entre les hésitations, les travaux, les progrès, les décisions de Galilee d'une part et la religion, la politique, ou la science de son temps de l'autre. Dans A MAN FOR ALL SEASONS... le portrait moral et psychologique de More passe au premier plan, sans que soit mesurée sa situation objective sur l'échiquier de la Réforme, pour laquelle ce papiste convaincu représentait pourtant une menace á la fois sociale et politique" (180).

Mi opinión es que Robert Bolt, en esta obra, debe muy poco al Galileo de Brecht y al estilo por él empleado en lo que se llama teatro épico. Y mi opinión se apoya en críticos como J. Russell Taylor: que habla de:

"Half - Brecht, half B.B.C. historical documentary, the device of a common figure, half in, half out of the action may owe something to Brecht's heroic theatre, but surely owes a lot More to Bolt's Apprenticeship in radio, for which the play was originally written" (181).

o como Corrigan:

(180).- M. C. Pasquier. ob. cit., pág. 186.

(181).- J. Russell Taylor. Anger and After, pág. 367.

"What he attempts in A MAN FOR ALL SEASONS, is, in a political sense, hardly a legitimate issue of Brecht..." (182).

y sobre todo en la del propio dramaturgo, quien habla específicamente del tema en el prefacio a su obra:

"The style I eventually used was a bastardised version of the one most recently associated with Bertold Brecht" (183).

Bolt no sólo niega haber utilizado el estilo genuino de Brecht, sino que además critica al dramaturgo alemán en el sentido de que éste predica un determinado estilo y utiliza otro diferente en sus obras, y a veces intenta demostrar lo opuesto de lo que resulta de su teatro.

Añade Bolt que, en A MAN FOR ALL SEASONS, presenta un personaje de corte brechtiano, como es el "common man", pero con intención divergente: el dramaturgo alemán pretende alejar al público de la obra que se representa ante sus ojos, para que así piense en lugar de sentir y para ello utiliza técnicas alienatorias, equivalentes al "common man". Pero el "common man" de Bolt produce el efecto contrario, es decir logra el acercamiento del público.

Hayman, después de hablar con R. Bolt, recoge la misma idea:

"Brecht's alienation affets are aimed primarily at preventing his audience from identifying with his characters. Bolt's purposes are diametrically opposite. The Common man "is intended to draw the audience into the play, not thrust them off it" (184).

Volviendo a la frase de Bolt, dice que al encontrarse con el

(182).- R. W. Corrigan. ob. cit., pág. 28.

(183).- R. Bolt. Preface to A Man for all Seasons, pág. XVII.

(184).- R. Hayman. ob. cit., pág. 48.

tema histórico de Tomás Moro y su choque con el rey se vió obligado a utilizar una versión "bastarda" del estilo que "modernamente" se asocia con Brecht. Esta frase apunta a dos aspectos: 1) Bolt no utiliza el estilo auténtico de Brecht. 2) Sólo modernamente se ha llamado a ese estilo brechtiano.

Efectivamente el estilo que Bolt utiliza se parece al de Brecht, pero también al de Mayerhold, en Rusia, o al que usaban los dramaturgos isabelinos para sus dramas de fondo histórico. Incluso al estilo utilizado por Shakespeare, quien divide el drama en cuadros y escenas diversas, que ocupan tiempos y lugares muy dilatados, y crea a veces un coro para presentar la acción.

G. R. Steward compara A MAN FOR ALL SEASONS con Henry V de Shakespeare: "The principles of construction are broadly the same. In the place of Shakespeare's Chorus, Bolt presses into service the Common Man" (185).

Y en una conferencia que R. Bolt pronunció en el Royal Shakespeare Theatre, habla de la influencia que Shakespeare tuvo sobre Brecht:

"A modern playwright who has borrowed consciously from Shakespeare is Bertold Brecht. Nor many writers would dare to claim Shakespeare as their mentor. It's the measure of Brecht's stature that he can do so and not immediately appear ridiculous. He too can mingle gods and kings, clowns, criminals and honest tailors on the stage" (186).

En esa misma charla asegura que vivimos en una época muy semejante a la que le tocó vivir a Shakespeare, sobre todo en lo que se

(185).- G. R. Steward. Notes on R. O. Bolt - A Man for all Seasons.

(186).- R. Bolt. Conferencia titulada Shakespeare and the Modern Playwright, que está publicada, junto con diversos artículos de otros autores, bajo el título: Royal Shakespeare Company 1.960 - 1.963.

refiere al clima mental de duda que se apodera de nuestra sociedad como de la del siglo XV. (187).

Quizás no es entonces excesivo el decir que Bolt ha elegido un tema del siglo XV y le ha aplicado un estilo más o menos común en aquel tiempo, utilizado por Shakespeare o sus predecesores, con algunas pinceladas de Brecht, quien a su vez fué influenciado por Shakespeare. De cualquier forma el influjo de Bertold Brecht sobre A MAN FOR ALL SEASONS es superficial.

II) TRAGEDIA CRISTIANA MODERNA

Veamos ahora si A MAN FOR ALL SEASONS es o no es tragedia y de qué tipo de tragedia se trata, en caso de que la respuesta sea afirmativa, ya que no sólo es difícil este género literario, sino que la variedad de posibilidades que caben dentro de la tragedia moderna es enorme. Comparando los rasgos generales de la tragedia clásica y tradicional, con la obra de Robert Bolt, encontramos los siguientes puntos de contacto:

- 1) El héroe es un personaje de rango ilustre, aquí Lord Canciller de Inglaterra, humanista famoso y hombre de leyes.
- 2) El asunto de la obra es conocido por muchos de los que acuden al teatro como ocurría en la antigua Grecia con los mitos clásicos.
- 3) El héroe pasa por una serie de sufrimientos físicos, que van desde la pobreza y sus consecuencias hasta el encarcelamiento y la muerte.

(187).- "Dijo Bolt: "After all we live in very different times. Or do we?. Our own mental climate is one of doubt and we express ever our doubt in doubtful forms"

- 4) Hay unas fuerzas que se oponen al héroe. Aquí el rey, sus acólitos y la sociedad inglesa en pleno.
- 5) Acaba en la destrucción física del héroe.

Las características de A MAN FOR ALL SEASONS, que no parecen coincidir con lo que normalmente consideramos tragedia son:

- 1) La carencia de duda moral en el héroe. Efectivamente, Tomás Moro no parece dudar en ningún momento de que esté en la verdad. Le hemos seguido en el punto anterior, paso a paso y a través de las numerosas tentaciones que tiene que vencer y nunca ha dudado. Pujals recoge esta característica:

"Lo que hubiera resultado tragedia para un hombre normal, por altura moral que tuviese, no lo fué nunca para la excepcional integridad de Thomas More. La vida de More no fué trágica en ningún sentido, aunque según las apariencias, condujera a un lamentable fin; porque en él jamás se entabló ningún combate entre la conveniencia y el deber" (188).

- 2) La falta de "catarsis" en el héroe y en los personajes de la obra que presencian su trayectoria. Como consecuencia del punto anterior no apreciamos catarsis en Tomás Moro, puesto que desde el principio está en la verdad. Es un hombre bueno y de ideas rectas desde que se abre el telón hasta que se cierra y esta continuidad elimina la posibilidad de purificación. Tampoco se da la catarsis en los demás personajes ante su martirio. En MURDER IN THE CATHEDRAL he explicado que el coro evoluciona ante los ojos del espectador y acaba comprendiendo su dimensión humana y trascendente.

En SAINT JOAN el capellán inglés, que tanto deseaba la muerte de la santa, sufre una auténtica catarsis emocional, cuando ésta

(188).- E. Pujals. ob. cit., pág. 461.

tiene lugar en la realidad. ¿Dónde está la catarsis de A MAN FOR ALL SEASONS?. Creo que Bolt espera una catarsis en el espectador. En su obra sobre el santo inglés expresa unos conceptos trascendentes para el hombre de todos los tiempos, con el fin de que el público reaccione. Ofrece una lección de moral por medio de ese personaje que supo preservar su yo en medio de la sociedad totalitaria del siglo XVI y en el prefacio advierte que el hombre del siglo XX está en una situación muy parecida a la que Moro tuvo que sufrir.

Si el yo íntimo de Tomás Moro estaba o no estaba relacionado con algo trascendente será posiblemente de limitada importancia para el espectador, pero la tragedia de un mundo que no respeta lo más valioso del hombre, que compra y vende la personalidad, que puede convertir al ser humano en una masa amorfa fácil de arrastrar, será plenamente comprendida, sentida y pensada por el público. Es ahí donde está la catarsis de la obra de Bolt.

3) La muerte no significa para el santo la destrucción total, sino el triunfo final de haber sabido llegar hasta este momento sin ceder y de recibir el premio de Dios. Esta característica es común a todos los mártires cristianos. En ella se apoya Lumley para negar dimensión trágica a la figura de Moro (189).

Si la tragedia que Bolt nos presenta en A MAN FOR ALL SEASONS no corresponde exactamente con el tipo que definió Aristóteles, lo cual hay que reconocer que sería un extraño anacronismo, ¿no podríamos quizás incluirla en algún otro tipo de desarrollo más moderno, por ejemplo, en lo que se ha llamado tragedia liberal y ro

(189).- F. Lumley. New Trends in Twentieth Century Drama, pág. 299.

mántica?. Para ésta la sociedad es algo corrompido y falso y sus héroes intentan huir para no dejarse contaminar, actitud que provoca la crisis. La tragedia liberal surge de la contraposición entre los valores últimos del hombre y el sistema social y esto mismo existe en el corazón de la obra de Bolt. Pero el parecido acaba ahí, porque Moro es un mártir de la sociedad, pero no la considera sino momentáneamente corrompida. Su esperanza y seguridad es el mundo, lugar que Dios ha dado al hombre para que allí encuentre su plenitud y por ello su protesta final: "I do no harm, I say no harm, I think no harm. And if it's not enough to keep a man alive... I long not to live" (190), no puede ser entendida como rechazo de un mundo que aborrece, sino como estallido de humor de un hombre que no logra ser comprendido.

Moro no es el individuo liberador que quiere cambiar el mundo y que normalmente se identifica con el héroe romántico y liberal. No huye de la sociedad por horror a ese mundo, ni se esconde en la naturaleza considerándola un refugio. Tomás se aleja del mundo porque considera que es la única solución de seguir viviendo y conservando su yo, pero no reniega de la sociedad, por el contrario se sirve continuamente de la ley, arma de la sociedad. Se presenta como individuo liberador pero sólo en el último instante. Cuando sus palabras le convierten en campeón de la libertad:

"What you have hunted me for is not my actions, but the thoughts of my heart. It is a long road you have opened. For first men will disclaim their hearts and presently they will have no hearts" (191).

es porque está ya condenado. Si no fuese por el perjurio de Rich jamás estas palabras hubieran salido de su boca. No. La intención

(190).- A Man for all Seasons, pág. 190.

(191).- Ibid., pág. 95.

de Moro no es la de ser el salvador de sus semejantes. Su intención primera es sólo la de ser fiel a su conciencia y se convierte en ejemplo a pesar de él mismo.

Tampoco podemos incluir a A MAN FOR ALL SEASONS en el tipo de tragedia que Hegel preconiza y que los marxistas acogen con júbilo. Me refiero a la que considera al hombre como inmerso en el movimiento general de la historia y modificado por ella. Es cierto que Moro aparece en el momento en que el Renacimiento irrumpe en Inglaterra y también las nuevas ideas religiosas y sociales. Pero, a pesar de que los marxistas han considerado al santo católico como uno de los suyos, basándose en las ideas que ofrece en su Utopía, ya he dicho varias veces que el Tomás Moro de Bolt es, sobre todo, un individuo y además retrógrado en cuanto a las nuevas ideas. Precisamente sus contemporáneos le echan en cara el no saberse adaptar a los tiempos nuevos.

He elegido estos dos tipos de tragedia, la liberal y romántica y la hegeliana, porque aparentemente tenían algún punto de contacto con la obra de Bolt, pero el tipo de tragedia en la que A MAN FOR ALL SEASONS puede incluirse perfectamente es el de tragedia cristiana.

Como en las antiguas tragedias, un hombre se ve obligado a obrar en un cierto sentido que le reporta el sufrimiento y la muerte. Pero aquí el "fatum" griego se ha transformado en un Dios cristiano que exige del hombre determinada actitud. Moro es libre para actuar en uno u otro sentido, pero el amor y el temor que ese Dios despierta en el fondo de sí mismo, en su alma, obra con la fuerza de un "fatum". Cuando responde a su hija, quien le pregunta por la razón de su persistencia en no jurar: "finally it's a matter of love" (192), está expresando la fuerza de su amor a Dios. Y cuando

(192).- A Man for all Seasons, pág. 84.

explica:

"And when we stand before God, and you are sent to para dise for doing according to your conscience, and I am damned for not doing according to mine, will you come for fellowship?" (193).

está manifestando la fuerza de su temor a que Dios le castigue.

En este tipo de tragedia cristiana cabe y no cabe la duda. Al gunos héroes dudarán y volverán a Dios; otros, como Moro, poseerán una fe inquebrantable a lo largo de toda su vida.

En cuanto al concepto de la muerte como el triunfo en Cristo y el paso del dolor a la salvación, es otra de las características específicas de este tipo de tragedia. Tendré que repetir que la tra gedia queda a este lado de la barrera temporal, más aquí de la muer te.

El cristiano que muere en el martirio es un hombre con más ca pacidad de sufrimiento, más fe y más amor que la mayoría de seres humanos, por eso Dios lo elige para que su muerte redunde en bene ficio de la humanidad. Subjetivamente considerado, la falta de du da y la seguridad en su salvación posterior, podrá alejarle del héroe trágico tradicional, pero objetivamente está muy cerca de los personajes míticos. Osiris muere para renacer en beneficio de la comunidad, Moro es utilizado por Bolt para que su muerte enseñe al mundo el valor importantísimo del yo.

Incluso si el mundo no comprende su sacrificio, Moro es un hé roe trágico, y esto nos lleva a considerar otro aspecto de la tra gedia que Bolt ha creado: Está en el contraste entre el héroe, se guro de la verdad y los demás personajes que están en el error y en el aparente absurdo de una muerte, que será considerada como suicidio por la mayoría de espectadores. Desde el punto de vista de Moro su historia es la de un individuo que muere por obedecer a su

yo. Desde el punto de vista de los demás personajes -y de muchos de los espectadores-, es la de un ser incapaz de adaptarse a los cambios del mundo y de unirse a la comunidad. Se trata de la terrible tragedia de que en el mundo se necesitan individuos que de fiendan su yo y la sociedad ni lo entiende no lo acepta. Se trata de una tragedia moderna y cristiana.

T H E D E V I L S
= = = = =

(A Play Based on a Book by Aldous Huxley)

John Whiting

ASPECTOS GENERALES DE LA OBRA DE JOHN WHITING

I) VIDÁ Y OBRAS

II) DRAMATURGO INCOMPRENDIDO Y TRADICIONAL

III) CARACTERISTICAS INTENSAMENTE PERSONALES DE SU TEATRO

1.- Pesimismo moral

2.- Interés por la dignidad e integridad del hombre

3.- Creación de "ambientes" insuperables

IV) THE DEVILS

I) VIDA Y OBRAS

John Whiting nació en Salisbury en 1.917, se educó en Tauton School y acudió a la Royal Academy of Dramatic Art para aprender el oficio de actor. Durante la segunda guerra mundial sirvió como soldado y en 1.945 volvió a su trabajo de actor, hasta que empezó a escribir obras dramáticas, guiones de cine y televisión y críticas de teatro para los periódicos. En Junio de 1.963 moría prematuramente de cáncer en un hospital de Londres.

Su primera obra: Conditions of Agreement, que en la televisión se llamó A Walk in the Desert, fué recibida con bastante extrañeza por los críticos. El propio dramaturgo comenta jocosamente que se limitaron a exclamar: "What on earth is he doing?. He's forty something and he is writing like a twenty eight year old" (1). La segunda: Saint's Day, se conoció al quedar finalista en el Arts Council's Festival of Britain Play Competition y suscitó una oleada de críticas positivas y negativas que hicieron famoso el nombre

(1).- Citado por J. R. Taylor. Anger and after, pág. 23.

de su autor. Algunos, como Alec Guinness y Peter Ustinov, encontraron que la obra era "remarkable", "moving" y "fascinating", pero la mayoría la calificó de "immature", "absurd" y de una "indescribable badness". Saint's Day está basada en la figura de Paul Southman, vieja gloria literaria, a quien se pretende dar un homenaje en el día de su cumpleaños.

Pasquier resume así el tema expuesto: "Les relations d'un vieil homme en colère avec la société qui le rejette" (2), y el autor asegura que el tema de su obra es "self-destruction" (3).

A Penny for a Song, primera pieza de Whiting que se representó en un escenario, es una comedia poética, llena de fantasía, que, según su autor, fué escrita en época de absoluta felicidad personal, cuando, incluso la guerra, le parecía algo lejano. Añade que en el tema se expone: "The idea of Christian charity" (4). Marching Song apareció en 1.954 y Whiting la considera como la mejor de cuantas ha escrito y también: "the most important, both in content and in structure" (5). Cuenta el terrible dilema que se propone al general alemán Foster: suicidarse o presentarse ante un juicio público en el que su país podría descubrir aspectos degradantes para él y para el ejército. Foster, quien reconoce ante la joven Dido que en cierta ocasión se comportó durante la guerra de forma "excesivamente humana", cuando se sintió horrorizado tras haber dado a sus hombres la orden de aplastar a un grupo de niños que trataban de detenerles con espadas y palos de juguete, decide suicidarse, ya que, como consecuencia de "la parálisis" que sufrió y de la consiguiente batalla

(2).-- M. C. Pasquier, N. Rougier, B. Brougiere. Le nouveau théâtre anglais, pág. 11.

(3).-- J. Whiting. Introduction to The Plays of John Whiting, pág. VII.

(4).-- Ibid., pág. VIII.

(5).-- Ibid., pág. VIII.

perdida, estaba ya destruído.

En 1.956 Whiting escribe The Gates of Summer, que no llegó a representarse y otra obra para la televisión: Eye Witness. Aparte de su enigmática No Why, que consta de un sólo acto y termina en el suicidio de un niño, de A Walk in the Desert, también obra corta y de THE DEVILS, su muerte a los 45 años le impidió completar su producción teatral.

En 1.960, The Royal Shakespeare Company, que durante muchos años había representado obras clásicas en Stratford on Avon, logró tener una base en Londres y decidió adaptar las obras de Shakespeare a la mentalidad moderna y para ello acostumar a sus actores a representar también obras modernas. En 1.961, el director Peter Hall sugiere a John Whiting que tal vez fuera interesante adaptar al teatro una novela de Huxley, titulada: The Devils of Loudun. El dramaturgo estuvo de acuerdo con la idea. El tema de Huxley le ofrecía la oportunidad de exponer las ideas que le preocupaban sobre el hombre. Como consecuencia, el 20 de Febrero de 1.961, The Royal Shakespeare Company representó en el Aldwych Theatre THE DEVILS, con Richard Johnson en el papel principal y Dorothy Tutin en el de Sister Jeanne.

II) DRAMATURGO INCOMPRENDIDO Y TRADICIONAL

—Que John Whiting ha sido infravalorado como dramaturgo no tiene duda. Lumley dice a este respecto:

"One of the ironies in life and literature is that the recognition of an artist's merit is often withheld until after his death. Certainly underestimated by critics, the public and the new school of dramatists... Whiting is now praised as a progenitor of the new British drama and considered by many critics as the most undervalued

writer of his time" (6).

Opino que Lumley es excesivamente optimista respecto a que, después de muerto, Whiting ha recibido todo el reconocimiento que su mérito exigía. Muy pocos críticos literarios citan a Whiting como autor dramático importante del teatro inglés moderno, o lo nombran de forma secundaria cuando dedican páginas abundantes a Osborne, Pinter etc. Posiblemente la causa de esta falta de atención está en que Whiting cultiva un tipo de teatro clásico y tradicional, poco en consonancia con las corrientes teatrales en voga. Creo interesante repetir aquí la frase crítica de Fraser, que cité al juzgar a Bolt, en la que se engloba a ambos dramaturgos:

"They are very intelligent playwrights, such as John Whiting and Robert Bolt, who have not received the amount of critical attention that Osborne and Pinter have, because their attitudes to life seem "traditional" and their handling of words "literary" (7).

La misma idea está expresada en las siguientes palabras de Ronald Hayman:

"... he was an extremely unlucky playwright, producing most of his main work at a time (the early 1.950 s) when the theatre-going public seemed to want theatrical representations of their drawings-rooms, not as they actually were, but as they wished them to be" (8).

Demasiado "tradicional", usando palabras excesivamente "literarias", sin adherirse a ninguna de las corrientes dramáticas de su época, Whiting no tuvo todo el éxito que, por su calidad artística, le habría debido corresponder.

(6).- F. Lumley. New Trends in 20th Century Drama. A Survey since Ibsen and Shaw, pág. 257.

(7).- G. S. Fraser. The Modern Writer and his World, pág. 243.

(8).- R. Hayman. Introduction to The Collected Plays of John Whiting, pág. 14.

Por una parte John Whiting desapruueba la corriente que domina ba el teatro inglés de sus primeros tiempos de escritor, es decir la que apunta hacia un teatro excesivamente literario, como el de Eliot o Fry: poético, culto, intelectual, alejado de la realidad inmediata.

Por otra parte no logra entusiasmarse con el nuevo teatro "revolucionario" que, desde 1.957, encabezó Osborne, rebelde y "anti-establishment", el cual, según Whiting, va hacia un "theatrical journalism", mientras que el teatro necesita "a sense of literature" (9).

Considera que el teatro debe de estar en su justo medio, ni excesivamente literario, ni demasiado comprometido con la vida, en una palabra, propugna un teatro tradicional.

Whiting no desconoce la moda y técnica del teatro épico de Brecht, de quien comenta, a raíz del estreno de Inglaterra del Círculo de tiza caucásica, que: "stands like a giant among the dramatists of this century" (10), pero no la adopta por considerar que, tanto la forma como la teoría, son ajenas al arte escénico inglés. Se considera: "pretty much a conformist" (11) en cuanto a la técnica. Los cantos y bailes que, cuando van mezclados con el texto teatral, despiertan el entusiasmo de parte del público, no le agradan. A Whiting le gusta hacer bien un teatro de siempre.

Opino que esta es la razón por la que, con excepción de THE DEVILS, no ha sido nunca un dramaturgo popular. No estuvo dentro de la moda de la época que le tocó vivir. No fué un escritor com

(9).- Citado por E. R. Wood. Introduction to John Whiting's Marching Song, pág. VI.

(10).- J. Whiting. John Whiting on Theatre, pág. 98.

(11).- Ver Wood. ob. cit., pág. VII.

prometido en el sentido de reflejar los problemas acuciantes de su tiempo. Y no vivió lo suficiente como para producir un gran volumen de obra.

III) CARACTERISTICAS INTENSAMENTE PERSONALES DE SU TEATRO

Ser dramaturgo clásico, ser tradicional, ser de todos los tiempos, no significa una falta de personalidad dramática. Por el contrario Whiting es, como hombre y como dramaturgo, intensamente personal.

Benedict Nightingale, comentando una frase del dramaturgo que se definía a sí mismo como perteneciente a una especie ya casi extinguida, como "a private individual", añade:

"Certainly he belonged neither to left, nor right, nor for that matter to the centre, and was, consequently, mistrusted by all. What after all is one to make of a man who will, in effect, attack democracy and defend a member of the S.S. and yet, in spite of it is patiently no fascist himself, not even anti-democratic, but a humane concerned citizen?... So he goes on, with his pigheaded integrity, unapologetic, unashamed" (12).

Es decir, como hombre quiso ser él mismo, un individuo, no necesariamente adscrito a los grupos políticos de moda de su época, odiando la violencia, íntegro y seguro, incomprendido por todos y profundamente personal.

En cuanto a las características que destacan en sus obras de teatro podrían resumirse en tres: 1) Pesimismo moral (casi nihilismo); 2) Interés por la dignidad e integridad del hombre; 3) Creación de ambientes insuperables.

(12).- B. A. Nightingale. A Private Individual, New Statesman, 1.970, pág. 48.

1.- Pesimismo moral

Desde los 22 a los 28 años, o sea durante la época más importante para su formación humana y dramática, John Whiting sufrió las experiencias espantosas de una guerra mundial. Para mí no ofrece duda el que sus conclusiones pesimistas sobre la vida y las relaciones humanas están grandemente influenciadas por sus vivencias de guerra.

Hay hombres cuya profunda sensibilidad no puede resistir, sin grave daño, los horrores bélicos. Whiting se encuentra entre ellos. De Marzo de 1.940 a Noviembre de 1.941 escribe una especie de diario de sus experiencias de guerra, cuya lectura ayuda a entender su pesimismo posterior. El manuscrito, publicado en el London Magazine años después, respira, no sólo terror y tristeza, sino la conciencia de que la masa humana pierde su individualismo en situaciones límites y cae en la animalidad: "I witness an unrestrained animality among some of the men here" (13).

El propio dramaturgo confiesa en una conferencia que dió en el Old Vic que: "the years of the war revealed more to me than any other period of my life" (14) y esta terrible revelación de lo que puede ser la humanidad, persiste a lo largo de toda la vida. En Junio de 1.961, comentando en su crítica habitual del London Magazine la obra de J. P. Sartre: Les sequestrés d'Altona Whiting dice lo siguiente:

"The judgement is absent. Can the crime be made so awful as to bring the longing- for retribution?. We have tried very hard in the last thirty years... Hitler filmed the conspirators of July 20th strangling to death on meat hooks, and ran the movie for his friends' pleasure. Not long after, the newspapers printed photographs of those

(13).- J. Whiting. From the Army Note Books, London Magazine, Aug-Sep 1.971, pp. 81 - 93.

(14).- Citado por Nightingale. ob. cit., pág. 48.

frinds hanged at Nuremberg. The number of dead in the extermination camps was being drawn up at the time of the decision to drop atom bombs on Hiroshima and Nagasaki. The ordinary man examines the monsters, a Hans Frank or a Heidrick, and cries in wonder: But he is a man likes me! (15).

Esta visión de horror de una humanidad "deshumanizada", que puede llegar a hechos como los aquí descritos, conmueve profundamente a Whiting y su exclamación final al destacar que aquellos monstruos son hombres, como él, explica el pesimismo aparecido en sus obras. En sus tragedias, porque, en líneas generales, rechaza la comedia: "All comedy is amoral. It is a process of destruction. It is something we have to protect ourselves against, or we shall die laughing" (16), Whiting expone su profunda preocupación por el poder del mal en el mundo, no un mal sobrenatural o extra-humano, si no un mal inherente a la naturaleza humana, provocado por el hombre, creado por el ser humano y que conduce, en último término, a la destrucción de éste. Whiting es un "moralista de pesimismo", y de su profundo estudio sobre las relaciones y motivaciones del hombre, deduce unas conclusiones que quizás no sería exagerado definir como nihilistas. El hombre destruye al hombre y se destruye a sí mismo. Apenas puede destacarse una nota positiva de caridad o amor entre los seres que viven en el mismo mundo. No existe. Tanto humanistas, como cristianos, como legisladores de otras creencias, enseñan el amor al prójimo, pero el hombre no ha admitido todavía la caridad.

Marching Song y Saint's Day servirían para probar el pesimismo moral de Whiting, aunque no conociésemos sus experiencias de guerra. Ya he explicado el argumento de la primera: al general Foster

(15).- J. Whiting. One and one make one, London Magazine, June 1.961, pág. 71.

(16).- J. Whiting. A Good Laugh, London Magazine, July 1.961, pág. 84.

Expresiones que trascienden la situación real para adquirir un valor existencial. El pesimismo se agudiza en las últimas obras, dice Nightingale: "The delusion becomes paranoia... those who were merely defensive grow aggressive and vindictive, sustaining their wrath on horrible chimeral" (19). Y es aquí donde tenemos que si tuar THE DEVILS. En pleno período de desilusión de Whiting respecto a los valores del hombre. Obra creada casi en un estado de ha lucinación: "usual hallucinatory state" (20) como define el autor su estado de ansiedad ante el estreno.

2.- Interés por la dignidad e integridad del hombre

El interés por la dignidad e integridad del hombre es compa tible con su pesimismo, es, por así decirlo, la causa principal de su pesimismo.

Y ello le lleva a estudiar en todas sus obras dramáticas la esencia del hombre. ¿Qué es lo que hace que un hombre sea realmente un hombre?. ¿Por qué algunos parecen superar la media de la humanidad y otros no llegan siquiera al límite mínimo?. ¿De dónde sur ge esa necesidad de superación que mueve al individuo?. ¿Cuál es la causa y límite de la maldad?.

A todas estas preguntas y a otras similares, intenta dar res puesta Whiting, gracias a Foster, a Dido, a Paul, a Robert, a Ste lla y a otros personajes de sus obras, en los que, por una parte, marca su fracaso y consiguiente destrucción, y por otra, su capa cidad para ser libres, para ser ellos mismos, incluso a nivel trá gico.

(19).- Nightingale. ob. cit., pág. 50.

(20).- J. Whiting. From my Diary, Twentieth Century, Feb. 1.961, pág. 199.

3.- Creación de "ambientes" insuperables

Christopher Fry comienza así un artículo de The Listener dedicado a Whiting:

"Not long ago a dramatic critic asked me: why is it that though we knew John Whiting to be a man who was kind, generous, unresentful of criticism, and though we would go to see one of his plays, not only ready, but anxious, to like it, there seemed always to be a wall of glass dividing us from what was happening on the stage?... How many people felt this I wonder?... There was a sensation of an enemy in the human world... (21).

Cuando digo que Whiting es un magnífico creador de "ambientes" me refiero precisamente a esa "wall of glass", de que habla Fry, a la fabricación de un medio en el que se respira "a sensation of an enemy in the human world". A ese "algo" que sugiere las peligrosas corrientes que corren por ese mundo problemático en el que los hombres no se comprenden.

La creación de ambientes, que ayuden a dar la necesaria dimensión a la tragedia que se está representando, pertenece a lo que podríamos llamar técnica dramática de Whiting quien, en mi opinión, no tiene rival en este punto. En Saint's Day, por ejemplo, logra que la casa en la que el viejo Paul se ha encerrado, parezca envuelta en un terror tangible, aunque nunca se sabe si se trata de un peligro real o imaginario. En Marching Song, la casa de Catherine, en la que el general toma su decisión de suicidarse, está fabricada de piedra, cristal y acero, aunque en realidad se ve como: "a shell caught within a web of glass and steel", gracias al ambiente asfixiante que se respira en diálogos y movimientos y a la sensación de que algo terrible está a punto de ocurrir.

(21).- Ch. Fry. John Whiting's World, The Listener, LXXII, Nov. 1.964, pág. 83.

Daniel Salem, al hablar de las piezas de Whiting en general, señala también que: "il exprime de façon mémorable l'atmosphère apocalyptique qui est toujours proche de notre époque" (22). En el estudio de THE DEVILS daré mi plena confirmación a su punto de vista.

IV) THE DEVILS

Si Saint's Day pareció demasiado "literaria"; si A Penny for a Song, a pesar de su encanto, fué acusada de carencia de vitalidad; si Marching Song resultó, incluso en el concepto de su autor, "an anti-theatrical play" (23); THE DEVILS, en cambio, fué considerada, desde el principio, como obra importante, por la mayoría de críticos y por un público que había ignorado o atacado sus piezas anteriores.

Hayman nos ofrece algunas opiniones de la prensa inglesa tras del estreno de la obra, a pesar de que la primera representación sufrió de la mala suerte habitual en Whiting, ya que uno de los autores fué casi aplastado por el decorado y el protagonista, Richard Johnson, salió con mucha fiebre a causa de una gripe y tuvo que ser sustituído al segundo día:

Daily Telegraph: ... three long acts of intermittent power and tremend atmosphere.

The Guardian: A flowed masterpiece... this piece of history.

The Times: A play which is rich in ironic implications and has a fascination of its own.

Daily Mail: Much was expected; more was fulfilled... a play of depth force, terror and beauty.

(22).- D. Salem. La revolution théâtrale actuelle en Anglatèrre, pág. 100.

(23).- J. Whiting. Introduction to the Plays of John Whiting, pág. VIII.

Financial Times: I don't remember in twenty years of reviewing plays ever before having been tempted to use the word masterpiece about a new English play... I shall not resist the temptation... Not one word or scene is wasted.

También da la opinión de un periódico norteamericano, cuando THE DEVILS apareció en New York:

New York Times: A stunning play, one of the finest of our age, has come to town. The Devils has an Elizabethan sweep and richness of dramatic texture (24).

También los críticos de las obras de Whiting reconocen las cualidades de THE DEVILS. Cazamian asegura que la obra resulta un éxito indudable (25), John Russell señala que periodistas y público la consideran obra importante (26), y Pasquier nos aporta la opinión francesa: "Parmi les réalisations les plus remarquées ou les plus réussies de la R.S.C. il faut citer The Devils de John Whiting" (27).

¿A qué se debe el éxito de esta obra del dramaturgo inglés?. Una de las razones podría ser la perfección del diálogo y la dicción en ella empleados y la altura poética de su prosa. Vease lo que se dice acerca de este punto en The Spectator:

"In the Devils John Whiting uses words and images with the precision of a jeweller. Each one is bright, concrete, simple -no abstractions pass his censorship- and their setting is the plainest possible: short, almost brutal sentences, grammar of the most elementary sort, or none at all... Poetically, The Devils can't be faulted" (28).

Yo preferiría destacar otras dos causas, que considero más im

(24).- R. Hayman. ob. cit., pág. 138.

(25).- E. Legouis, L. Cazamian. A History of English Literature, pág. 1.429.

(26).- J. R. Taylor. ob. cit., pág. 24.

(27).- M. C. Pasquier, N. Rougier, B. Brugière. ob. cit., pág. 22.

(28).- R. Bruce, J. Whiting. The Spectator, March 10, 1.961, pág. 32.

portantes de cara al éxito masivo: 1) El tema se adapta perfectamente a las características de Whiting como escritor. 2) El tema es del gusto del público de hoy.

1) Es fácil deducir que el tema de THE DEVILS se adapta a las condiciones dramáticas de Whiting. He hablado largamente de su pesimismo moral en relación con la conducta del hombre en la sociedad y de su creencia en el poder de un mal encarnado precisamente en el hombre. Pues bien, la historia que Huxley narra en The Devils of Loudun y que Whiting lleva al teatro, le presta una oportunidad única para trasladar ese poder del mal, que le obsesiona y que a veces podría entenderse en un sentido "existencial", al terreno de la sociedad. La aventura de Grandier, párroco de Loudun, cuya conducta un tanto libertina y el orgullo que siente hacia su propio físico, su elocuencia y cultura, provocan la envidia de algunos y los deseos desordenados de otros; el crecimiento desmesurado de una confabulación de odios, fraude, histeria, motivaciones políticas y religiosas, que acaban en la muerte en la hoguera de Grandier, absolutamente inocente del delito de brujería que se le imputa, se prestan a que Whiting exponga, una vez más, su pesimismo.

En cuanto al interés que Whiting siente por el hombre y el énfasis en destacar su libertad e integridad, incluso en una situación límite, puede ser demostrado en el estudio y defensa de Grandier, el hombre que buscaba continuamente la plenitud de su yo. Y puede estudiar el mal y sus motivaciones en todos aquellos seres que se mueven en Loudun.

Por último veremos en THE DEVILS cómo se exterioriza, agranda y extiende la especial atmósfera de miedo, irracionalidad y misterio, que el dramaturgo gusta de crear en la mayor parte de sus obras.

2) Se trata de un tema del gusto del público de hoy. Podría

dar una larga lista de obras teatrales, en las que domina la violencia, y que el público acogió calurosamente. Entre las inglesas: Live Like Pigs de 1.958, que expone la violencia organizada contra una tribu de gitanos (29); The Dumb Waiter, 1.960, que presenta un asesino a sueldo que mata a su propio compañero (30); Afore Night Come, 1.962, que narra el asesinato ritual del irlandés Shakespeare (31); A Night to Make the Angels weep, aparecida en 1.964, que describe cómo Saxon elimina de un bastonazo al idiota del pueblo por que cree que persigue a su hija de quince años (32). Saved, de 1.965, cuenta cómo un grupo de muchachos matan, por pura diversión, a un bebé que juega en su cochecito (33), etcétera.

En cuanto a la segunda faceta que se aprecia en THE DEVILS, es decir la brujería, puede encontrarse en cualquier revista literaria moderna nombres de novelas, obras de teatro y películas dedicadas a este asunto, aunque hay que señalar que la obra de Whiting fué una de las primeras.

Como SAINT JOAN, MURDER IN THE CATHEDRAL y A MAN FOR ALL SEASONS, también THE DEVILS se llevó al cine, bajo la dirección de Ken Russell. La película, basada al mismo tiempo en el libro de Huxley y en la pieza teatral de Whiting, está interpretada por Oliver Reed en el papel de Grandier y Vanessa Redgrave en el de Sister Jeanne of the Angels. David Watkin ilumina la escena como si se tratase de una alucinación y ante los ojos del espectador se realizan orgías espantosas, torturas brutales, movimientos de endemoniados con más caras y románticos intermedios sentimentales. Había habido pelícu

(29).- J. Arden. Live Like Pigs.

(30).- H. Pinter. The Dumb Waiter.

(31).- D. Rudkin. Afore Night Come.

(32).- P. Terson. A Night to Make the Angels Weep.

(33).- E. Bond. Saved.

las de esta clase: Teorema, Whichcraft through the Ages, Invocation of my Demon Brother etc., pero ninguna había llegado tan lejos en el horror (34). Es una película decadente, difícil de olvidar y desde luego única en muchos aspectos y tuvo entre el público una gran acogida. Cocks describe así lo que vió:

"A delirious fresco about the insanity of the which hunts in 17th century France. It is a movie so unsparingly vivid in its imagery so totally successful in conveying an atmosphere of uncontrolled hysteria that Russell himself seems like a man possessed. (35).

Y José Luís Pérez de Arteaga, a raíz del estreno en España, señala que el "desmadre" de Russell confiere a la trágica historia del clérigo Urbain Grandier y de la ursulina Juana de los Angeles una dimensión de escándalo poco común (36).

Aunque no coincida plenamente con la versión de Whiting, el éxito de la película confirma mi versión de que los temas de violencia y brujería, por alguna razón sicológica -osociológica- de el público, son de plena actualidad. Y esta razón, independiente de las cualidades intrínsecas que posee THE DEVILS, es uno de los ingredientes de su éxito.

(34).- Hace unos meses se estrenó en España: Mère Jeanne des Anges, película que Kawalerowicz realizó en 1.961 y que tiene como protagonista a la superiora de las ursulinas de Loudun. También en la primavera de 1.976 se representó en Madrid la ópera de Krzystof Penderecki, de 1.969, centrada en el asunto de Loudun.

(35).- J. Cocks. Madhouse Notes, Newsweek, 26 July 1.971, pág. 41.

(36).- J. L. Pérez de Arteaga. The Devils, Vida Nueva, 5 Junio 1.976, pág. 41.

ACTITUD ANTE EL MITO

I) THE DEVILS ILUSTRA UN NUEVO MITO: LOS LIMITES MORALES DEL SER HUMANO

- 1.- Posibilidad y enorme capacidad para el mal
- 2.- Posibilidad de conservar la integridad incluso en una situación desesperada

I) THE DEVILS ILUSTRA UN NUEVO MITO: LOS LIMITES MORALES DEL SER HUMANO

Al elegir a Urbano Grandier como protagonista de su obra dramática Whiting encuentra un personaje que pertenece a la historia, pero que, a diferencia de Juana de Arco, Becket, Cranmer o Moro, no ha adquirido categoría de mito, por ser casi un desconocido. Hay que buscar cuidadosamente en la historia de los grandes procesos contra la brujería y posesión diabólicas para encontrar el nombre del párroco de Loudun, que fué quemado en 1.634.

Whiting tiene pues la posibilidad de crear un nuevo mito, que corresponda al concepto que, como pensador, tiene sobre el hombre. Ya he dicho que el dramaturgo inglés ha estado siempre interesado en profundizar su conocimiento sobre el ser humano, en tratar de descifrar qué es el hombre, cuál es su relación con la sociedad, el cosmos y su yo interno. Dice Hayman:

"If you had to say what the plays were about, you'd have to say that there were about men who rose out of the ranks of ordinariness, became less human in the process and,

much too late, underwent a conversion when they came to understand the losses involved in what they'd gained" (37).

A Whiting le apasiona dar a conocer la diferencia que puede haber entre un "gran hombre" y un "hombre pequeño", entre un individuo que pretende elevarse por encima de lo "humano" y otro que casi cruza la barrera de lo racional. El tema del libro de Huxley le brinda la magnífica opción de estudiar otra vez el alcance de las posibilidades del ser humano, llevándolo hasta sus límites más extremos. No tiene que cambiar la esencia del enfoque de Huxley, porque ambos escritores coinciden en el punto de mira: "Whiting and Huxley... were both deeply interested in the question of what differentiates the great man from the ordinary man" (38). Le basta con añadir el concepto semi-nihilista de que he hablado y una esperanza última en la integridad de ciertos individuos.

Como moralista y dramaturgo Whiting tiene interés en mitificar sus hallazgos, de manera que su investigación de la naturaleza del bien y del mal y de la relación entre ambos adquiere en THE DEVILS altura mítica. Whiting mitifica los límites morales a los que puede aspirar el ser humano y el contraste gigantesco entre las posibilidades de actuación. Mitifica la idea de que el hombre es capaz de gran maldad y también de una extrema resistencia cuando se trata de mantener su integridad. Ilustra el concepto de que quien tortura a un inocente y disfruta presenciando su muerte, es un hombre y el que destrozado física y moralmente por toda una comunidad se niega a ceder, en lo que considera de su absoluta incumbencia, es también un hombre.

El mito de Whiting en THE DEVILS, es un claro oscuro de luz y

(37).- R. Hayman. John Whiting, pág. 72.

(38).- Ibid., pág. 81.

sombras, en el que la oscuridad casi domina a la claridad. Se percibe que, para el escritor, el mal tiene más posibilidades, está más extendido entre la humanidad, pero, en último término, el mal no puede existir sin el bien. Como dice Bataille:

"El Mal parece que puede ser captado, pero sólo en la medida en que el Bien es su clave. Si la intensidad luminosa del Bien no diera su negrura a la noche del Mal, el Mal dejaría de ser atractivo (39).

En THE DEVILS, las religiosas, los exorcistas, los políticos, los hombres y mujeres de Loudun, representan la parte oscura del mito, la posibilidad negativa del hombre.

Grandier, inocente del delito que se le imputa, defensor hasta el fin de su verdad, cristiano que encuentra a Dios en el sufrimiento, representa la parte luminosa del mito, la posibilidad afirmativa del hombre. Y junto al párroco algunos retazos de "luz" representados por the Sewerman y por Father Ambrose.

1.- Posibilidad y enorme capacidad para el mal

George Bataille incluye en su libro Literatura y el Mal a varios autores: Charlotte Bronte, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka y Genet, que han logrado captar y reflejar las posibilidades, intensidad y grandeza del mal. Bataille escribe la palabra Mal con mayúscula, reconociendo su fuerza y añadiendo que la "comunicación" del mal en la literatura tiene un valor soberano, porque obliga al lector a desarrollar una "hipermoral". Creo que THE DEVILS merecía estar incluido entre los escritores seleccionados por Bataille, ya que desde luego puede aplicársele la idea de que: "El Mal, una forma aguda del Mal, que la literatura expresa, posee para nosotros, por lo menos así lo pienso yo un valor soberano" (40).

(39).- G. Bataille. La literatura y el Mal, pág. 174.

(40).- Ibid., pág. 28.

Repito que el poder del Mal, encarnado en el hombre, le obsiona y por ello la intención de Whiting es mitificarlo en THE DEVILS para iluminar al hombre de su tiempo y esto lo hace: A) a través de los personajes y B) a través del ambiente que crea.

A) ¿Los personajes que actúan contra Grandier en THE DEVILS son auténticamente malos?. Se podría alegar que las monjas estaban parcialmente cegadas por la histeria y por la necesidad de superar su yo, puntos evidentes que desarrollaré más tarde; es posible que el obispo estuviera convencido de que su obligación era privar a la Iglesia de un miembro poco edificante; es cierto que los exorcistas hacían su deber eliminando al demonio y sus acólitos; quizás Adam y Mannoury creían que su obligación cívica exigía la destrucción de un ciudadano corrompido moralmente; posiblemente Richelieu podría alegar que la demolición de las fortalezas medievales era necesaria al bien de la nación y que Grandier se oponía al bien común...

Todos los personajes de THE DEVILS tienen sus coartadas morales, pero todos ellos obran el Mal condenando a la hoguera a un inocente. Sus protestas de no culpabilidad sólo servirían para demostrar que se trata de hombres, no de encarnaciones de una maldad metafísica. Como los villanos de Shakespeare, como Yago, Edmundo, Richard III o Macbeth, tienen razones para obrar de la manera que lo hacen... pero esto hace que la denuncia de la maldad que intenta Whiting sea más evidente. Se trata de una maldad a escala humana, más terrible puesto que más real, más peligrosa puesto que se apoya en razones morales. Si el hombre tiene la posibilidad y la capacidad de lograr la destrucción premeditada de un ser humano inocente, basándose en razones políticas, psicológicas o religiosas, es que el Mal alcanza en el ser humano unos límites insospechados.

He aportado la comparación de los personajes de Whiting con

los villanos de Shakespeare, todos ellos mitos del Mal. No pretendo extremar el simil. Naturalmente ninguno de los héroes de THE DEVILS adquiere la dimensión magnífica de los shakespereanos. Pero la unión de todos ellos, la terrible violencia que se produce en el pueblo de Loudun, la iniquidad y aberración de sus habitantes, trascienden la mera exposición de un error histórico para adquirir categoría mítica.

B) A esto se une el ambiente cargado, precursor de pesadilla, asfixiante, que crea Whiting en la obra, a base de los detalles escénicos y del manejo apropiado del decorado y del diálogo.

El ambiente en que se desarrolla THE DEVILS da la sensación del absoluto poder del Mal y de la irracionalidad en la ciudad de Loudun. Al abrirse el telón un ahorcado se balancea en el aire. Las gentes salen de la iglesia y pasan junto a él, sin apenas dirigir una mirada. Poco después Adam y Mannoury llevan en una cesta la cabeza del ahorcado, para estudiar en ella la contextura de los tejidos y tratar de encontrar el lugar donde se asienta la razón. La farmacia de Adam está adornada con vejigas colgadas de las paredes y fetos encerrados en botellas. Se respira un desprecio absoluto hacia los valores espirituales del hombre, que se convierte en puro animal.

Pero la atmósfera de horror se acrecienta al final de la obra: torturas, indignidades, muerte en la hoguera... y las gentes que avanzan entre el humo para recoger pedazos de carne sin quemar o restos de huesos, que puedan ser usados como amuletos.

El ambiente contribuye a intensificar la idea que Whiting quiere mitificar: el hombre puede reducirse a un simple ser irracional, violento y destructivo. El hombre puede elegir y alcanzar el límite más inferior de sus posibilidades de actuación, aquel en que domina el Mal, pero no un Mal espiritual, sublime, sino el Mal irra

cional, aquel que le asemeja al animal, que le convierte en mero elemento destructivo.

2.- Posibilidad de conservar la integridad incluso en una situación desesperada

En el extremo opuesto se sitúa el mito que encarna Grandier. Al invertir los términos de los teólogos u hombres de la Iglesia, quienes decidieron quemar al cura de Loudun por brujo, Whiting hace que el representante del demonio se convierta en la víctima inocente de una conspiración. Grandier es, hasta cierto punto, una víctima pasiva, porque en ningún momento puede evitar la muerte. Pero ¿es sólo eso?. No. Encarna también el mito de las posibilidades que se presentan ante los hombres: preservar su personalidad e integridad incluso en los casos más desesperados.

Coy Ferrer, al observar que la obra de Arthur Miller, como la de muchos dramaturgos americanos, documenta la frustración del hombre, añade que Miller interpreta esa frustración con una nueva luz:

"la que arroja sobre el problema su propia concepción de los valores del hombre y su fe en que sobre esa aparente frustración, queda la posibilidad de un elevarse en busca de otras categorías con respecto a las cuales, lo que se llama frustración, puede llegar a convertirse en la profunda y auténtica realización del ser humano" (41).

Esta frase podría aplicarse al momento de THE DEVILS en que Grandier, aquel párroco guapo y seguro de sí, que causaba la admiración y la envidia generales, se presenta en la sala donde va a ser torturado, con las manos atadas a la espalda y el pelo y las cejas afeitados y a aquel otro, después de la tortura, en que se le coloca en una silla, con las piernas destrozadas por los mazos de madera, como un pelele que sólo inspira risa y compasión. Po

(41).- Javier y Juan José Coy. Teatro norteamericano actual, pág. 19.

dría pensarse que está anulado como ser humano, frustrado en lo más profundo y privado de su dignidad, ya que sólo le espera la muerte en la hoguera, entre las risas y la incomprensión general. Sin em bargo Grandier se siente más seguro que nunca de sus derechos de hombre y volviéndose hacia Laubardemont, quien le atosiga para que confiese, le dice: "A man is a private thing. He belongs to himself" y también:

"Don't persist. I can destroy you. At least in argument.
Keep your illusions, Mister Commissioner. You'll need
them all to deal with the men who will come after me"
(42).

Con estas palabras Grandier se erige en mito y ejemplo para todos aquellos hombres que "vendrán trás de él", seguros de sus derechos individuales y conscientes de que no hay nada que pueda destruir esa área íntima, de la que se saben dueños y señores.

El mito de Whiting es esencial para los hombres del siglo XX, porque marca el claro-oscuro de sus posibilidades de conducta, que va desde ser hombres superiores, es decir hombres, con todo lo que ello implica de superación, hasta ser menos que hombres, o sea al canzar la cota más baja de la irracionalidad y la maldad.

(42).-- J. Whiting. The Devils, pág. 201.

ACTITUD ANTE LA HISTORIA

I) "A PLAY BASED ON A BOOK BY ALDOUS HUXLEY"

1.- Fuentes históricas utilizadas por Huxley

2.- Su interpretación del problema de los demonios de Loudun

A) Se centra en tres personajes fundamentales

B) Defiende que no hubo posesión sino fraude e histeria

C) Detecta una activa necesidad de trascender el "yo"
en Grandier, Jeanne, masa, etc.

II) PUNTOS EN LOS QUE WHITING SE APARTA DE HUXLEY

III) PROYECCION DE THE DEVILS HACIA NUESTRO SIGLO

En el Dictionary of the Theatre THE DEVILS está clasificada como "Historical Drama" (43). Pero no se trata aquí de dramatizar un período importante de la historia de Inglaterra, como en MURDER IN THE CATHEDRAL, A MAN FOR ALL SEASONS, SAINT JOAN, o THOMAS CRANMER OF CANTERBURY, ni de llevar al teatro la historia de la reforma en Alemania, como en LUTHER. La obra de Whiting entra más en lo que Ricardo Domenech ha llamado Teatro-Documento (44), que ha tomado un gran auge en nuestros días, visible en obras como El Diario de Ana Frank, El Vicario, El Caso de S. R. Oppenheimer, e incluso Después de la caída, de Miller. Se trata de un teatro que no inventa nada sino que se basa en documentos o informaciones de un hecho real, aunque, por razones estéticas o personales, el dramaturgo modifique algunos aspectos secundarios.

Se podría decir que THE DEVILS está basado en los sucesos que ocurrieron en el siglo XVII en Loudun, y que por lo tanto es una obra de fondo histórico, en la que se acentúa la parte psicológica,

(43).- J. R. Taylor. The Penguin Dictionary of the Theatre, pág. 80.

(44).- R. Domenech. El teatro hoy, pág. 33.

la intriga romántica y los efectos teatrales.

El hecho histórico de lo que ocurrió en Loudun está demostrado por diversas fuentes. Caro Baroja, entre otros, habla de ello en su libro Las brujas y su mundo, que apareció por primera vez en la Re vista de Occidente en 1.961, precisamente el mismo año en que se es trenó la obra de Whiting.

Dice Caro Baroja que el siglo XVII fue:

"El más propicio para aquellas crisis religiosas en que brujería, posesión demoníaca, "dejamiento", etc., andaban mezclados, produciendo, así, caso tras caso, otros como los de las brigittinas de Lille, las posesas de Louviers, Chinon y Nimes" (45).

En cuanto a las endemoniadas de Loudun, Caro Baroja, después de recordar un caso equivalente, que ocurrió entre las ursulinas de Aix en 1.612, en el que su director Gaufridi fué condenado bajo la acusación de haber abusado y endemoniado a sus penitentes, describe así lo que pasó:

"Tiempo después, y también en la misma Francia, un clérigo joven aún, guapo, un poco libertino, de palabra fácil, gran ascendiente sobre sus feligreses y vanidad regular, fué acusado por una monja excitada (quien sabe por qué extraños y contradictorios sentimientos hacia él) por unas familias que se consideraban ofendidas también por él mismo y por los agentes officiosos de una autoridad terrible como la del cardenal Richelieu, convirtiéndolo ante la posteridad en un brujo de extraordinario relieve, que murió en la hoguera acusado de haber hecho pacto con Satán, haber endemoniado a todo un convento, etc. Urbano Grandier ha sido objeto de cantidad de estudios contradictorios. En los más antiguos, claro es, se proclama su culpa. Los protestantes fueron quienes presentaron su caso por primera vez de otra forma. Hoy parece cierto que aquel desgraciado sacerdote no tenía la personalidad terrible

(45).- J. Caro Baroja. Las brujas y su mundo, pág. 180.

que se le adjudicó. Era un hombre lleno de flaquezas car
nales y su arrogancia moral y física fué la que le per
dió... por razones que en gran parte son políticas, su
caso fué de los más traídos y llevados y de los que pe
riódicamente dan pié a nuevas publicaciones" (46).

Para Caro Baroja en la historia de muchos movimientos de carác
ter religioso heterodoxo, suelen desempeñar un papel muy importante
cierta clase de hombres que, aparte de tener una personalidad fuer
te, tienen un poder físico similar y un influjo sexual sobre muje
res un poco desequilibradas y unidas en grupo. Grandier tiene esas
características y si, voluntariamente, no intentó ninguna influen
cia especial sobre las ursulinas, involuntariamente la ejerci
ó sobre la imaginación de aquellas mujeres (47).

I) "A PLAY BASED ON A BOOK BY ALDOUS HUXLEY"

Este es el subtítulo ineludible de la obra de J. Whiting, ra
zón por la cual considero necesario estudiar primero la relación
que el libro de Huxley puede tener con la historia real de Loudun,
para juzgar después hasta qué punto le sigue el dramaturgo inglés.

(46).- J. Caro Baroja. Las brujas y su mundo, pág. 179.

(47).- Caro Baroja nos ofrece una lista de los libros más importan
tes que tratan del tema de la posesión de Loudun: Dictionnai
re historique et critique, VII, pp. 194-204 (Grandier) y IX,
pp. 384-386 (Loudun). Gayol de Pitaval en Causes célèbres II,
pp. 273-439. Nouvelle biographie générale, de Didot Hoeffler.
Les grandes jours de la sorcellerie, de Jules Baissac y La
sorcière de Michelet. Advierte que el libro de Michelet no
es totalmente verídico, ni tampoco: Histoire des diables de
Loudun ou de la possession des religieuses ursulines, Et de
la condamnation et du supplice d'Urbain Grandier, Curé de la
même ville. Cruels effets de la vengeance du cardinal de Ri
chelieu, escrita en Amsterdam por un autor protestante y uti
lizada por Huxley.

Huxley fué un filósofo, un crítico, un científico y también un ser profundamente humano, que se sintió interesado por los problemas esenciales. Según Charles Moeller la obra de A. Huxley:

"se divide en dos vertientes separadas por una línea trazada alrededor del año 1.930. La primera vertiente, la "humanista", culmina en la novela Contrepoint (1.928) y en el ensayo "L'ange et la bête" (1.929); la segunda la mística, nos lleva desde La paix des profondeurs, (1.936) pasando por La fin et les moyens (1.937) y L'éternité retrouvée (1.945) a la cumbre que quiere ser la Philosophie éternelle (1.946)" (48).

Quando escribe The Devils of Loudun es el año 1.952 y puede decirse que para entonces une ya ambas vertientes: la humanista y la mística. No es la primera vez que Huxley se había interesado por un asunto de fondo religioso e histórico. En 1.938 había escrito una biografía sobre la figura histórica de François Leclerc du Tremblay, el "padre José", eminencia gris y director de la política de Richelieu. Además de rozar lo político y lo religioso, este tema transcurre en el siglo preciso en que se desarrolla la posesión de Loudun, el siglo XVII, que tuvo gran repercusión sobre el destino de Europa.

El tema de The Devils of Loudun le atrae por varias razones: En primer lugar porque, como más tarde Whiting, estaba interesado en dilucidar "what differentiates the great man from the ordinary man" (49) y Grandier ejemplarizaba un posible gran hombre.

En segundo lugar porque la cuestión de la posesión diabólica le apasionaba. Una vez había escrito con relación a Clemenceau que: "A man differs from ordinary men in being possessed, as it were by more than human spirits" (50).

(48).- Ch. Moeller. Literatura del siglo XX y cristianismo, I, pág. 232.

(49).- R. Hayman. ob. cit., pág. 80.

(50).- Ibid., pág. 80.

Ya he dicho que había sufrido una evolución hacia la religión y el misticismo, lo que le hace fijarse en aquellos personajes que pueden haber alcanzado zonas supra-humanas del espíritu, como el jesuíta Surin:

"... his life so richly variegated with public cynism and private warm, so dramatic in its continual search for the answer to what it all means, resembles more the lives of men who came to fascinate him in later life than it does that of any other member of his family: for example the Abbé Surin in the Devils of Loudun" (51).

dice uno de sus críticos.

Y en tercer lugar porque, como racionalista, buscaba la explicación de todas las cosas. Cuando escribió The Devils of Loudun tenía 54 años, pero desde los 16, en que se quedó casi ciego, desarrolló una facultad especial para ver "más claro" en todas las cosas y exponerlo a través de sus escritos: "Each book is an attempt to make things clear to myself so far as I had gone at the time it was written" (52), dijo en una ocasión.

Interesado en qué es un hombre, místico, racionalista... Moeller asegura que Huxley es terriblemente inglés en su curiosa mezcla de idealismo y cínico empirismo... que su empirismo no es sino una metamorfosis del racionalismo... que la experiencia mística que nos propone no muestra el menor rastro de una verdadera donación de sí, que su filosofía sobre el hombre es excesivamente pesimista etc... pero no niega la profunda ansia de verdad que aparece en sus escritos (53). Bajo este prisma hay que estudiar su aproximación al tema de Loudun.

(51).- P. Firchow. Aldous Huxley Satirist and Novelist, pág. 10.

(52).- Ibid., pág. 21.

(53).- Ch. Moeller. ob. cit., págs. 231 s.

1.- Fuentes históricas utilizadas por Huxley

El propio Huxley declara que, al escribir la historia de Grandier, Surin, Sister Jeanne y los demonios ha utilizado las siguientes fuentes:

Histoire des Diables de Loudun (Amsterdam, 1.693) cuyo autor fué un habitante de Loudun, quien conoció incluso a muchos de los autores del drama. Para Huxley es un trabajo bien documentado, de inspiración protestante. Debe de ser la misma fuente que para Caro Baroja resulta poco exacta.

La Sorcière, de Michelet.

Urbain Grandier et las Possedées de Loudun, by Gabriel Legué (1.880).

The History of the Devils of Loudun. By de Nion (1.634) en Poitiers y 1.887-88 en Edinburgh.

Soeur Jeanne des Anges, Autobiographie d'une hystérique possédée, compuesta por la priora en 1.644 y editada en París en 1.886.

Science Expérimentale, por el jesuíta Jean-Joseph Surin, donde cuenta su estancia en Loudun.

Varias obras de este jesuíta sobre la vida espiritual, algunos trabajos generales sobre el sentimiento religioso de la época en Francia, cartas relativas al asunto etc. (54).

2.- Su interpretación del problema de los demonios de Loudun

A la vista de las fuentes que he nombrado, Huxley presenta su punto de vista sobre la cuestión:

A) Se centra en tres personajes fundamentales

(54).- Ver Huxley. The Devils of Loudun, pp. 329 - 330.

Grandier el párroco; Sister Jeanne, la superiora de las ursulinas; y Surin el jesuíta.

Ronald Hayman asegura que no consigue integrar bien todo este material tan diverso. Creo que tiene parte de razón, porque, al intentar homologar la trayectoria vital de personajes tan diferentes, a veces los capítulos resultan desconectados entre sí. De estos tres, el más interesante para Huxley resulta sin duda el jesuíta. Educado en el mismo colegio de Burdeos que Grandier, Surin fué a Loudun muchos años después, cuando "el brujo" había muerto ya y los jesuitas, que tenían fama de eruditos y capaces, fueron llamados para estudiar el problema que persistía. Desde el primer instante Surin creyó en la posesión diabólica, a pesar de los fallos continuos en las pruebas que la Iglesia exige en casos de posesión: fuerza física preternatural, don de levitación, clarividencia etc., etc. Y es que para Huxley: "Surin was a sick man, a victim of neurosis, as it was then called "melancholy" (55).

Creyó Surin en todo lo que "Sister Jeanne" le contaba, intentó desesperadamente ayudar a su alma y en un día particularmente horrible, en el que la monja mostró ser la presa de un demonio bestial, Surin, como el sacerdote de El león dormido de G. Green, rezó para que Dios le permitiese asumir la suerte de la superiora y la librara a ella en cambio. A los pocos días Surin se sintió endemoniado, poseído o quizás loco. Su angustia, su horror, su lucha continua con Dios y con el demonio se refleja en cada una de las páginas de sus escritos, mientras que Jeanne, quien había sido la reina de los demonios, se convertía ahora en una santa, que realizaba milagros y mostraba sus llagas por Francia. Surin quedó paralítico durante años, intentó suicidarse etc., y al fin de su vida se recu

(55).- Ver Huxley. The Devils of Loudun, pág. 227.

peró. Su participación en los sucesos de Loudun, aunque tardía, fué trágica y dolorosamente nefasta para la recta comprensión de los sucesos (56).

B) Defiende que no hubo posesión sino fraude e histeria

Asegura Huxley que, en 1.634, la mayoría de la gente educada dudaba de la realidad de la posesión y estaba convencida de la inocencia del párroco y disgustada con el juicio. Pero el rey Louis XIII creía en la brujería y en una monarquía absoluta lo que cuenta es la opinión del rey. Había además una diferencia entre la credibilidad de muchos católicos y la no credibilidad de los protestantes, que se contaban en gran número en Loudun. Según Huxley había también discrepancia entre las gentes de la Iglesia: el arzobispo de Burdeos opinaba que el párroco era inocente, el de Poitiers que culpable.

Hay que tener en cuenta que, en aquella época y en un caso semejante, no cabían más que dos posiciones: o creer en la posesión diabólica o creer en el fraude, puesto que posiciones intermedias como personalidad dividida, locura temporal etc., son modernas.

A la vista de todos estos testimonios, de los libros consultados y del punto de vista moderno, incluso católico. A. Huxley defiende en su libro la inocencia de Grandier: "Modern Catholic historians are unanimously agreed that Grandier was innocent of the crime for which he was tried and condemned" (57).

(56).- La película Mère Jeanne des Anges está centrada en la extraña relación de la superiora de las ursulinas y el jesuita Surin. Bakedano, en Garaia, nº 11, 11-18 Nov. 1.976 pág. 47, resume así el tema: "Madre Juana de los Angeles es una aristócrata que padece de histeria; para librarse de su querida culpa la trasfiere al exorcista, el cual la acepta mediante el sacrificio con el hacha del pueblo inocente. Existe ahora una culpa real motivada por una culpa religiosa, que encubría otros deseos y otros intereses".

(57).- A. Huxley. ob. cit., pág. 176.

C) Detecta una activa necesidad de trascender el "yo" en Grandier, Jeanne, masa, etc.

El tema de la huida del yo hacia diversas formas, que pueden variar desde el misticismo más elevado hasta las drogas, es una preocupación constante en Huxley. El mismo quiso experimentar la mesalina y el L.S.D. como caminos posibles de trascender el yo, en la época en que escribía The Devils of Loudun y en años anteriores.

En el punto ACTITUD ANTE LA CONCIENCIA estudiaré cuidadosamente de qué forma evoluciona, tanto en los personajes de Huxley, como en los de Whiting, este instinto de superación del yo.

II) PUNTOS EN LOS QUE WHITING SE APARTA DE HUXLEY

En líneas generales Whiting se basa fielmente en la historia que Huxley narra. Considera que Grandier fué inocente y que la maldad de un grupo de personas de Loudun no cesó hasta llevarlo a la hoguera. Acepta también el punto de vista de Huxley sobre la necesidad de trascender el yo y los efectos que pueden seguirse. Y convierte en diálogo de su obra, las ideas, situaciones e incluso palabras del libro de Huxley. Las diferencias esenciales entre una y otra interpretación de los sucesos de Loudun se basan en los siguientes puntos:

1) La acción de la tragedia de Whiting tiene lugar entre los años 1.623 y 1.634 y acaba con la muerte de Grandier. Es por consiguiente mucho más reducida que la de Huxley, que abarca desde la niñez hasta la muerte de los tres protagonistas, por lo que la visión de los sucesos resulta más total.

2) Se limita a dos personajes, Grandier y Sister Jeanne (y a muchos secundarios) y Surin no aparece, ya que su intervención en Loudun fué posterior a la muerte de Grandier. De esos dos persona

jes se fija sobre todo en Grandier, quedando la monja en un segundo término. John Russell juzga que esto último es un error:

"The choice of the rather ordinary libertine priest Grandier rather than the possessed nun Soeur Jeanne des Anges, his chief tormentor as the central figure seems a mistake, especially as it involves simplifying the motives of the nuns (who are made conscious deceivers over their supposed diabolical possession instead of self-deluding neurotics) to the point where they become not only tiresomely commonplace but in the historical context totally incredible" (58).

Estoy de acuerdo con Russell sólo en parte, porque si bien es cierto que la elección de Grandier como personaje principal simplifica el estudio de las razones de las monjas, Whiting lo hizo por el motivo que explico a continuación.

3) Crea un personaje mucho más religioso que el de Huxley y que recorre un largo camino hasta llegar a Dios. No hubiera podido conseguirlo situando a Jeanne en el papel principal y esto resulta fundamental en Whiting. En THE DEVILS hay una gran dosis de contenido religioso, matizado de un existencialismo que no es visible en Huxley y hay también un tremendo impulso de superación del yo, que en el párroco se convierte en búsqueda de Dios.

4) "The sewerman" es una creación dramática de Whiting equivalente al vulgo de A MAN FOR ALL SEASONS o al cuarto tentador de MURDER IN THE CATHEDRAL. Es amigo de Grandier y es también una especie de intérprete de lo que pasa en el interior de su alma e indirectamente le ayuda en su camino. También expresa cierta revulsión hacia los hechos animales de la existencia humana.

5) Como diferencias de menos importancia podríamos enumerar

(58).- R. Taylor. Anger and after, pág. 25.

la eliminación de Madeleine de Bru, único amor de Grandier, con la que se casó en ceremonia ante la puerta de su iglesia. En Whiting, Phillipe asume su propia personalidad y la de Madeleine. La escena del juicio y la de la muerte de Grandier no aparecen en el escenario de Whiting. En cambio aumenta el número de exorcismos, demonios actuando, torturas, etc.

III) PROYECCION DE THE DEVILS HACIA NUESTRO SIGLO

A diferencia de A MAN FOR ALL SEASONS, de MURDER IN THE CATHEDRAL, de LUTHER y otras obras dramáticas, que marcan, de forma indudable, la intención aproximativa hacia el presente, THE DEVILS carece de estas técnicas. No contiene ningún personaje que se salga del siglo XVII para hablar directamente a los hombres del XX, ni cuenta con voluntarios anacronismos de acercamiento. Quizás sólo la frase del propio Grandier al representante del gobierno, quien trata de arrancarle una confesión en el tormento; apunte hacia futuros logros:

"Don't persist. I can destroy you. At least in argument. Keep your illusions, Mister Commissioner. You'll need them all to deal with the men who will come after me"
(59).

Ejemplo para los hombres que vendrán en el futuro, modelo para la humanidad... eso es Grandier. Y no hay duda de que la obra de Whiting se proyecta hacia nuestro mundo. Whiting es un moralista y como tal describe una situación de maldad humana, ocurrida en un momento preciso, para convertirla en mito y situarla ante los ojos del espectador actual. Su intención supera el mero pasado histórico. El caso de Whiting no es único. Dice Pasquier que hoy en

(59).- The Devils, pág. 189.

día muchos autores han llegado a la conclusión de que tienen que decir algo sobre la realidad contemporánea: "Ils observent, mettent en evidence, parodient, démasquent, démontrent, exposent... leur theatre serve de revelateur..." (60) y esta exposición puede hacerse mediante temas del presente o utilizando otros del pasado. Domenech, hablando del teatro documento comenta:

"Estas obras no consisten en una mera dramatización anecdótica de figuras populares o importantes de la época, sino que se basan en casos históricamente típicos, a través de los cuales se manifiestan una serie de conflictos generales de nuestro tiempo" (61).

Y problemas de nuestro tiempo son la violencia, la injusticia, la maldad bajo todas sus formas, la voluntad de acabar con la dignidad humana, etc. etc. Como dice Huxley: "Life was lived in the past as it is lived today".

(60).- Pasquier... ob. cit., pág. 65.

(61).- R. Domenech. El teatro hoy, pág. 36.

ACTITUD ANTE LA RELIGION

I) GRANDIER Y SU CAMINO HACIA DIOS

- 1.- Por el pecado - La viuda Ninon
- 2.- Por el amor - Phillipe Trincant
- 3.- Por la destrucción de sí mismo
- 4.- Por el encuentro subjetivo y existencial con Dios
- 5.- Por la duda y el terror momentáneos
- 6.- Por la entrega total a la voluntad de Dios

II) SISTER JEANNE Y SU CAMINO HACIA LA DESESPERACION

- 1.- Sentido equivocado del amor
- 2.- Sentido de culpa

III) EL CRISTIANISMO NEGATIVO DE BARRE

IV) EL OBISPO DE POITIERS Y SU CONCEPTO "ANTIHUMANISTA" DEL CRISTIANISMO

El protagonista de la obra de Whiting es el párroco de la ciudad francesa de Loudun, acusado de brujería y condenado por ello al tormento y a la muerte en la hoguera. La antagonista es la superiora de las ursulinas de Loudun, quien, junto con sus monjas, acusa a Grandier de haberlas endemoniado y mantiene durante años su ficción. Aparecen en THE DEVILS, desde el obispo de Poitiers, rodeado de capuchinos y carmelitas, hasta los más conocidos exorcistas franceses de la época, los cuales actúan para acallar las risas diabólicas de Asmodeus y compañeros infernales.

No puede negarse que la obra está basada, aparentemente, en un problema totalmente religioso, como es la lucha del bien contra el mal, de Dios contra el demonio, de los representantes de la luz contra el reino de las tinieblas. Digo aparentemente porque en la obra de Whiting -y en la de Huxley- ocurre precisamente lo contrario. Se trata de un enorme fraude, en el que la víctima es la única persona inocente de la sociedad y en la que los representantes de la Iglesia cometen un enorme error al condenar al párroco de Loudun. Entonces ¿habrá que concluir que no se trata de una obra religiosa?.

Efectivamente, THE DEVILS no es en su conjunto una obra religiosa, aunque sí sociológica y moral. Siguiendo detenidamente las manifestaciones de los personajes que se mueven en ella, se llega al convencimiento de que aquellos que, por su condición religiosa y vocación debían tener una relación más estrecha con Dios, apenas la logran o la confunden con sentimientos muy distintos, mientras que el único personaje que busca a Dios a través de todos los caminos a su alcance, y que llega a encontrarlo, es el acusado de brujo.

THE DEVILS tiene un gran contenido religioso porque, gracias a Urbano Grandier, asistimos al itinerario doloroso, pero esperanzador, de un hombre hacia su Dios y a través de las conductas equivocadas de los demás personajes se nos informa de algunos caminos que separan al hombre de Dios.

I) GRANDIER Y SU CAMINO HACIA DIOS

1.- Por el pecado - La viuda Ninon

Estoy de acuerdo con la frase de Hobson cuando dice acerca de THE DEVILS: "Its central theme is that of a man who searches for God through many different ways" (62) y con L. Caboche quien define así la obra de Whiting:

"Le drame de ce prêtre qui cherche éperdument Dieu a travers la volupté, l'amour, le martyre, pour réussir en fin a le recréer par la puissance de son imagination et la logique de sa pensée" (63).

El primero de los caminos que sigue Grandier es el del peca

(62).- H. Hobson. Introduction to New English Dramatists, 6, pág. 18.

(63).- L. Caboche. Le théâtre en Grande Bretagne pendant la Seconde Guerre Mondiale, pág. 301.

do. Huxley nos había ofrecido un protagonista joven, atlético, con majestad y autoridad, refinado, lleno de amor propio y muy poco religioso:

"In spite of all those years with the Jesuits, Grandier was still very far from being a Christian... a long religious training had not abolished or even mitigated his self love; it had served only to provide the ego with a theological alibi" (64).

que busca los placeres de los sentidos sin ningún freno, ya que razona contra el celibato eclesiástico con dos argumentos: el primero se basa en la imposibilidad práctica de su cumplimiento:

"A promise to perform the impossible is not binding. For the young male, continence is impossible, therefore no vow involving such continence is binding" (65).

y el segundo en la imposición "sine qua non" de la Iglesia:

"The priest does not embrace celibacy for the love of celibacy but solely that he may be admitted to holy orders. His vow does not proceed from his will, but is imposed upon him by the Church" (66).

El Grandier de J. Whiting es más religioso. Además no es consecuente, o no responde a los razonamientos que Huxley ofrece, porque, aunque es un hombre sensual y se aprovecha ampliamente del amor que despierta su presencia física entre las mujeres, a solas con Dios muestra claramente su arrepentimiento. Que es sensual se puede demostrar por las apreciaciones de la gente de Loudun. De Cerisay, amigo del párroco y juez de la ciudad comenta con ironía: "As a priest his secular senses are well developed" (67). Y d'Armagnac, el gobernador, explica cómo los sentidos de Grandier reaccio

(64).- A. Huxley. ob. cit., pág. 17.

(65).- Ibid., pág. 18.

(66).- Ibid., pág. 19.

(67).- The Devils, pág. 127.

nan ante la belleza:

"Grandier came to see me this morning. I was having break fast in the garden. He didn't know that I could observe him as he walked towards me. Vulnerable: smiling. He visibly breathed the air. He stopped to watch the peacocks. He fondled a rose as if it were the secret part of a woman. He laughed with the gardener's child..." (68).

A veces la sensualidad le arrastra a la lujuria. Adam dice: "lust is leading him by the nose" (69). Pero en principio la sensualidad no es un impedimento en su camino hacia Dios. La viuda Ninon, que es su amante del momento, como lo demuestra la escena en casa de ella y los comentarios, no muy escandalizados, de la gente de Loudun, le pregunta ingenuamente: "But how can you be a man of God without being a man?" (70). La frase no obtiene respuesta, porque Grandier no la conocerá hasta el final de su vida. Pero queda en el aire...

Efectivamente el Grandier de Whiting quiere ser un hombre, pero también quiere llegar a Dios. Y los razonamientos que Huxley cita no acaban de convencerle, porque siente la sensación de estar en pecado. En la soledad de la iglesia, cuando deja a la viuda Ninon, Urbain Grandier se arrodilla y reza:

"O my dear Father, it is the wish of your humble child to come to Your Grace. I speak in the weariness of thirty-five years. Years heavy with pride and ambition, love of women and love of self. Years scandalously marred by adornment and luxury, time taken up with being that nothing, a man. I prostrate myself before You now in ravaged humility of spirit. I ask You to look upon me with love. I beg that You will answer my prayer. Show me a way. Or let a way be made.

O God, O my God, my God! Release me. Free me. These needs! Have mercy. Free me. Four o'clock of a Tuesday afternoon. Free me" (71).

(68).- The Devils, pág. 127.

(69).- Ibid., pág. 136.

(70).- Ibid., pág. 128.

(71).- Ibid., pág. 131.

Sí, Grandier está todavía lejos de ser un cristiano auténtico a causa del orgullo, a causa del amor propio, del amor a las mujeres y de la ambición, pero está en el buen camino. Es un pecador que tiene fe en Dios. Es lo bastante humilde como para reconocer sus errores. Se siente atado por ellos. Por eso pide en la oración insistentemente "ser liberado" "desatado". La frase: "show me a way" es la principal. Aprisionado por su condición humana, por sus necesidades de hombre, pero deseando urgentemente salir de esa situación, Grandier busca un camino. Quizás lo que más le aparta de Dios no es la sensualidad, sino su concepto pesimista de lo que significa ser un hombre. Para él, hombre se identifica con nada y tardará mucho tiempo hasta aprender que ese nada es lo único que el hombre posee para entregar a Dios. Y que entonces la nada adquiere una plenitud.

2.- Por el amor - Phillipe Trincant

Si sus relaciones con la viuda Ninon habían significado solamente un entretenimiento para la sensualidad de ambos, las que mantiene con Phillipe, hija de Trincant, fiscal general de Loudun, y amigo particular de Grandier, adquieren mucha más importancia.

Phillipe ha sido confiada a sus cuidados como profesor de latín y Grandier se aprovecha de la ocasión: asistimos a una escena de seducción, a una confesión en la iglesia, en la que ella le confía su amor, a una visión de la consumación de este amor, a través de la imaginación de Sister Jeanne, pero que corresponde a la realidad, y por fin a una falsa ceremonia de matrimonio ante la parroquia (72).

(72).- En la versión de Huxley tiene también lugar la ceremonia de la boda, pero no con Phillipe, sino con Madeleine de Bru, quien parece que fué el auténtico amor de Grandier. Whiting funde ambas personalidades en una sola.

Esta vez no se trata de pura sensualidad, sino de algo más profundo. Para Phillipe, que es una persona sin complicaciones, lo que ambos sienten es amor humano, un amor que le hace sentirse pecadora, pero que no le aparta del amor de Dios:

"I know. It is love. Human love... I am a simple person. I see the world and myself as I have been taught. I am deeply sinful but my love of God has not deserted me..." (73).

Pero para Grandier lo que siente por Phillipe es mucho más complejo. Lo define como "pasión del corazón":

"I want to tell you Phillipe. Among the clothes dropped on the floor, the soiled linen, the instruction, the apparatus, the surgery -among all this there is a kind of passion of the heart" (74).

a través de la cual pretende "salvarse" de sí mismo e incluso llegar a Dios.

Hay una escena muy significativa a este respecto entre Grandier, quien acaba de celebrar la "boda" con Phillipe, y "the sewerman". Este personaje, cuyo nombre podría traducirse por "el hombre que limpia las alcantarillas" o el "albañalero", es amigo del párroco y a veces su juez o quizás una exteriorización de su conciencia. En esta ocasión lleva en la mano un pájaro encerrado en una jaula, al que utiliza para saber si las alcantarillas están o no libres de gases venenosos. Se sirve del pájaro, no "for love" como parece creer Grandier, sino "that it may die, and I live" (75).

La metáfora es clarísima. "The sewerman" acusa a Grandier de que utiliza a Phillipe simplemente como víctima para salvarse, es

(73).- The Devils, pág. 150.

(74).- Ibid., pág. 150.

(75).- Ibid., pág. 154.

decir que no se trata de amor verdadero. Grandier se defiende. Alega que ha puesto su confianza en esa mujer, que no se trata de una víctima sino de una criatura, a través de la cual puede salir de la propia soledad y llegar a Dios:

Grandier: There is a way of salvation through each other

Sewerman: Are you trying to convince me

Grandier: I'd like to.

Sewerman: What about yourself?. Has the little ceremony in the re done the trick?

Grandier: It has given me hope.

Sewerman: Hope of what?

Grandier: Hope of coming to God by way of a fellow being. Hope that the path, which taken alone, in awful solitude, is a way of despair, can be enlightened by the love of a woman. I have come to believe that by this simple act of commital, which I have done with my heart, it may be possible to reach God by way of happiness (76).

Y explica más abajo porqué el matrimonio tiene un significado tan importante para él. El individuo tiene que procurar salir del orgullo y de la soledad, que le aislan tanto de los demás hombres como de Dios y el matrimonio es un medio para dar este paso.

La idea de superar el yo y completar el yo a través del amor, físico y espiritual, hacia otra persona, entra dentro de una línea de pensamiento muy extendida y que en Inglaterra desarrolló mejor que nadie D. H. Lawrence. Para Lawrence, quien había escrito que: "The goal of life is the coming to perfection of each single individual" (77), el individuo debe conectar con otro ser humano y la relación más perfecta es la sexual, con tal de que el sexo sea algo que polarice las facultades físicas y espirituales del ser humano:

(76).- The Devils, págs. 154 - 155.

(77).- Citado por F. Karl and M. Magalaner. A Reader Guide to Great Twentieth-Century English Novels, pág. 154.

"Sex must be a real flow, a real flow of sympathy, generous and warm, and not a trick thing or a moment's excitation, or a mere bit of bullying" (78).

Así Lawrence, quien había superado y rechazado la idea del cristianismo como algo muerto y que sentía sin embargo la necesidad de una religión, convierte las relaciones amorosas de los seres humanos en una especie de mística espiritual. Pero el personaje de Whiting no ha desechado la idea de Dios, sino que trata de llegar a Dios a través de la plenitud y felicidad que pretende encontrar en la relación amorosa. Grandier no olvida en ningún momento que su fin último es llegar a Dios. Tal vez por eso fracasa este amor con Phillipe, porque no era amor auténtico, sino, como decía "the sewerman", un medio egoísta de lograr un fin particular.

Cuando Phillipe anuncia a Grandier que está embarazada, éste le rechaza y le aconseja que cuente toda la verdad a su padre. Un hijo, que en su situación no puede aceptar, desvanece de golpe todas las esperanzas de trascendencia y salvación. Lo que creía que podría ser su salvación, se ha convertido ahora en algo que puede hundirle: "We laughed as we roused the animal. Remember?. Now it has devoured us" (79).

Es la amargura existencial la que aparece en las palabras de Grandier cuando rechaza a Phillipe. Se anuncia un nuevo hombre, y el párroco odia la naturaleza humana. Para él un ser se define como: "An egg. A thing of weariness, loathing, and sickness" (80) y ello es bastante como para anular el amor. Si el hijo es el resultado de ese amor, que para Grandier significaba la trascendencia hacia Dios, ya no le sirve:

(78).- Citado por F. Karl and M. Magalaner. A Reader Guide to Great Twentieth-Century English Novels, pág. 203.

(79).- The Devils, pág. 164.

(80).- Ibid., pág. 164.

"... I thought -yes, solemnly I thought- the body can transcend its purpose. It can become a thing of such purity that it can be worshipped to the limits of imagination. Anything is allowed. All is right. And such perfection makes for an understanding of the hideous state of existence" (81).

El amor ha sido utilizado por Grandier como camino hacia Dios, pero al no entender cual es el significado auténtico del amor, ha fallado en su intento. Phillipe seguirá sola su camino. Al final de la obra la volveremos a encontrar, "monstruosamente embarazada" y acompañada de un marido viejo encontrado por su padre (82).

3.- Por la destrucción de sí mismo

Tras el fracaso de su amor Grandier se encuentra vacío, causa do e insatisfecho. No se trata de una purificación, como aquella que tuvo que sufrir, por ejemplo, Becket en MURDER IN THE CATHEDRAL. Es una angustia existencial. El párroco de Loudun pasa revista a lo que constituye su vida diaria: la amistad, el poder, la política, el orgullo y la autoridad. Ha ensayado todo ello para encontrar su camino y todo le ha fallado. Ahora no le queda sino usarlo como arma para destruirse:

"I chose them with the same care than you, Sir, select a weapon. But my intention is different. I need to turn them against myself" (83).

El gobernador de Loudun, a quien van dirigidas esas palabras, le pregunta sobre el significado que entrañan. ¿Por qué busca su propia destrucción?. Le habla de que está enfermo, de que es un pe cado. Grandier sigue insistiendo:

(81).- The Devils, pág. 164.

(82).- En Huxley, Phillipe se casa con un joven que acepta la si tuación, pero en ambas versiones Trincant se convierte en enemigo acérrimo de Grandier.

(83).- The Devils, pág. 167.

"I have a great need to be united with God. Living has drained the need for life from me. My exercise of the senses has flagged to total exhaustion. I am a dead man, compelled to live" (84).

Con este espíritu Grandier recibe contento las noticias de París, según las cuales Richelieu ha decidido acabar de una vez con las fortificaciones medievales anticontralistas y por lo tanto con los que se oponen a esta acción. Grandier, quien ha colaborado con los políticos de Loudun contra Richelieu, se sabe ahora en peligro cierto: las monjas han inventado una infamia contra su persona y el poder centralista no desaprovechará la ocasión de unirse con sus enemigos.

Pero su deseo de auto-destrucción, formado en la frustración de sus esperanzas respecto al mundo, no le hace olvidarse de Dios. Escondiendo la cabeza entre las manos, Grandier pronuncia esta desesperada oración:

Grandier: O my God, my God!. All things fail me.

d'Armagnac: Afraid, Grandier?

Grandier: Yes. Yes. Yes. Forsaken (85).

4.- Por el encuentro subjetivo y existencial con Dios

Al final del acto segundo Grandier llega al conocimiento de Dios, o, mejor dicho, y usando sus propios términos, crea a Dios.

En un párrafo profundamente lírico el párroco trata de explicar a "the sewerman", quien encuentra su aspecto extraño, "drunk with mystery", lo que le acaba de ocurrir. Ha salido fuera de la ciudad a ejercer sus obligaciones sacerdotales: un hombre viejo está a punto de morir. Mientras la familia espera en la cocina, susurrando sobre el dinero que debe de haber bajo la cama, el sacerdote

(84).- The Devils, pág. 167.

(85).- Ibid., pág. 168.

te, todavía sumido en la actitud de auto-destrucción, siente envidia por ese hombre cuya vida está a punto de terminar. Intenta llevarle hacia Dios, hacerle comprender que debe de estar satisfecho de dejar la vida, pero el hombre se confiesa sin lograr entenderle y muere por fin. En el espíritu de Grandier no había sólo envidia. Poco a poco le va invadiendo el amor hacia ese ser que sufre: "I loved him so much" (86), dice. Cuando deja la casa para volver a la ciudad, está todavía lleno de amor por el anciano que ha muerto: "I could not forget my love for the man" (87). Contempla los campos que se extienden ante él y recuerda que siendo joven le gustaba trabajar en ellos. Unos niños que pasan a su lado le ofrecen un ramo de flores y en ese instante el amor a la humanidad se une en el corazón de Grandier al de la belleza del mundo creado. En ese punto del relato apenas puede hablar por la excitación:

Grandier: ... And then -oh, my son -and then- I want to tell you-

Sewerman: Do so. Be calm.

Grandier: My son, I -Am I mad?

Sewerman: No. Quite sane. Tell me. What did you do?

Grandier: I created God!

I created Him from the light and the air, from the dust of the road, from the sweat of my hands, from gold, from filth, from the memory of women's faces, from great rivers, from children, from the works of man, from the past, the present, the future and the unknown. I caused Him to be from fear and despair. I gathered in everything from this mighty act, all I have known, seen and experienced. My sin, my presumption, my vanity, my love, my hate, my lust. And last I gave myself and so made God. And He was magnificent. For He is all these things..." (88).

De una forma totalmente subjetiva y experimental, a través del

(86).- The Devils, pág. 181.

(87).- Ibid., pág. 182.

(88).- Ibid., pp. 182 - 183.

amor a los hombres y a la creación y aceptando el propio ser, así como los fracasos y pecados que antes le habían inclinado a la desesperación, Grandier llega al conocimiento de un Dios superior y causa de todas las cosas. A continuación, arrodillado en la carretera, toma el pan y el vino y los consagra en presencia de Dios. Cuando "the sewerman" le pregunta si ha encontrado ya la paz, Grandier responde que más que eso: "I've found meaning".

Creo que este párrafo de Grandier, en el que describe su encuentro con Dios, merece ser estudiado en profundidad para tratar de deducir su significado total.

¿Qué se entiende por la frase "crear a Dios" o "hacer a Dios"?, ¿cómo interpretar este párrafo que nos recuerda conceptos unamunia nos -fe no es creer en lo que no vemos, sino crear lo que no vemos-?. Fuera del contexto general de la obra de Whiting significarían que a Grandier, la búsqueda de Dios, le ha llevado a inventar un ser superior, un algo que no existe sino en su mente, un ente que no tiene realidad, que está formado solamente de percepciones y sensaciones, de sentimientos y recuerdos, fabricado en la subjetividad de un hombre que tenía necesidad de crearse un Dios. Pero en el conjunto de la obra se ve que no es así. ¿Por qué sinó Grandier se dirige, a continuación de esta escena, a la parroquia, asegurando que quiere adorar a Dios en Su casa, en Su trono e iglesia?. ¿Por qué en las torturas, juicio y muerte se conduce como un cristiano tradicional respecto a un Dios objetivo?.

Esta escena que Whiting inserta en THE DEVILS, no aparece en el libro de Huxley, donde Grandier es un cura, más o menos pecador y poco religioso, quien paulatinamente se va acercando a Dios, para morir como un mártir. Creo por tanto que aparecen dos influencias en Whiting: el existencialismo y las nuevas corrientes sobre el conocimiento de Dios y que ambas son evidentes en el párrafo transcri

to.

El existencialismo se extendió en Inglaterra entre las dos guerras mundiales y es muy lógico que Whiting, profundamente afectado por la contienda de 1.939, en la que tuvo que participar, se viese contagiado de las mismas ideas. Los problemas planteados por el existencialismo son los mismos que procuran a Whiting: la terrible aventura del hombre en el mundo, el problema de su existencia, la prioridad de la existencia sobre la esencia y el acceso a las verdades por lo experimental. Whiting siente la angustia existencialista y lo mismo sus personajes, en este caso Grandier. Grandier busca un sentido en su actividad, y tropieza con el fracaso. De ahí la inquietud, la angustia, la desesperación "la nausea" hacia sí mismo, que he descrito en su actitud. La frase de Kierkegaard:

"Lo que yo necesito es ponerme en claro conmigo mismo, saber qué debo hacer. La cuestión no es para mí lo que debo conocer, más bien se trata de comprender mi destino, que yo vea lo que la Divinidad quiere realmente de mí; se trata de encontrar una verdad y para mí la verdad es la idea por la cual quiero vivir y morir" (89).

podría pronunciarla perfectamente Grandier para expresar lo que anhela. Por eso, tras el encuentro con la Divinidad, dice que ha hallado, más que paz, significado. Cuando el existencialismo preconiza: "Es preciso que el pensamiento encarne y se haga sangre de nuestra sangre y carne palpitante de nuestra vida" (90), parece que está describiendo el instante vivo en el que Grandier comprende y experimenta el pensamiento de Dios.

Las nuevas corrientes teológicas sobre el conocimiento de Dios

(89).- Citado por R. Jolivet. Las doctrinas existencialistas desde Kierkegaard a Sartre, pág. X.

(90).- M. Mindan Manero. Historia de la Filosofía y de las Ciencias, pág. 313.

son una repercusión notable del existencialismo e incluso en algunos casos le preceden. Whiting, por inclinación personal y, en el caso de THE DEVILS, por imperativos del personaje central, se adhiere a un existencialismo que admite a Dios y acepta las modernas concepciones teológicas.

Desde el siglo XIX algunos teólogos protestantes, como los alemanes Schleiermacher, Bultmann, Tillich y otros, tratan de dar una respuesta a la pregunta: ¿De dónde nos vienen los datos respecto a la existencia y la naturaleza de Dios? y llegan a las siguientes conclusiones: .

1) La experiencia científica del mundo no nos aporta dato alguno respecto al problema de Dios.

2) Es la cuestión de la propia experiencia la que plantea la cuestión de Dios.

3) Algunos añaden que la misma cuestión de "mi existencia" tampoco me conduce a Dios, si no es en la FE.

Schleiermacher, cuyas ideas influyeron durante más de un siglo en la teología protestante, asegura que el espíritu humano posee una tercera actividad, además de la cognoscitiva y de la operativa, en la cual y a través de la cual, la religión encuentra su propia y verdadera base. Se trata del sentimiento, que es algo enteramente intrínseco a la persona, la cual, por él, llegará a Dios, por la autoconciencia inmediata. ¿Dónde alcanzaremos las experiencias que forman la base y el núcleo de la idea de Dios, del significado de la palabra Dios, de nuestra comprensión de Dios en referencia a no nosotros mismos y al universo entero? se pregunta. Y responde: En un sentimiento inmediato de absoluta dependencia respecto a la totalidad que se halla sobre el hombre, es decir en nuestra conciencia de Dios.

El conocimiento de Dios por el hombre está descrito de la siguiente forma:

"Nos sentimos existencialmente conscientes de poseer fe en Dios. Una tal conciencia es experimentada como un pasar de nuestra existencia inauténtica a una existencia auténtica. A la inautenticidad de nuestra existencia amenazada, limitada y angustiada, sucede la autenticidad de la liberación frente al pasado y la apertura de cara al futuro (que ya no es percibido como una amenaza de ciego fatalismo carente de sentido). Se trata de la conciencia de saberse rescatados en y por amor" (91).

Compárense estas palabras de Schleirmacher con las de Grandier cuando explica su encuentro con Dios y se comprobarán los puntos de contacto. Grandier tenía una latente creencia en Dios, al que oraba y pedía perdón. Ahora ha llegado a una conciencia experimental de su fe.

También Tillich advierte que la evidencia que produce:

"El paso de la simple opinión o del deseo de que Dios exista a la certeza de que realmente existe y a la entrega efectiva a El, esa evidencia debe fundamentarse en una conciencia experimental" (92).

Los católicos han aceptado la necesidad de la conciencia existencial de Dios. Charles Moeller afirma que, para G. Marcel, el hombre, partiendo del "¿qué soy yo?" llega al recurso absoluto:

"Pero sólo el encuentro de Dios permitirá resolver la

(91).- Citado por D. Jenkins. Guía para el debate sobre Dios, pág. 76. Pienso que cuando Simon Trussler (The Plays of John Whiting, pág. 121) acusa a Whiting: "he is at his weakest as a theologian. Grandier's pantheistic heresy is neither original nor very remarkably expressed" no ha entendido el sentimiento de religiosidad del cura de Loudun, similar al que describe Schleirmacher.

(92).- Ibid., pág. 119.

cuestión de saber si existe realmente. El yo no llega a ser yo más que por y en el encuentro del tú" (93).

Quizás Gabriel Marcel interpretase lo ocurrido a Grandier al volver hacia Loudun como "una conversión", capaz de cambiar el rumbo de una vida.

Entre los modernos teólogos españoles que se adhieren a estas ideas podría nombrarse a Juan Alfaro. Para él la teología debe tratar de explicar cómo la vida cristiana no se yuxtapone artificialmente al ser del hombre, sino que se inserta en el nivel más profundo de su existencia. Considera la conciencia como el dato primario de la existencia humana:

"solamente en ella podemos conocer en último término qué es el espíritu... solamente ella... nos permite conocer aquella plenitud de conciencia que llamamos Dios" (94).

Como resumen de todo esto creo que podría decirse que la intención de Whiting ha sido describir un encuentro experimental entre Grandier y Dios, una "insertación" de Dios en lo más profundo de su existencia, un llegar a la evidencia subjetiva de la Divinidad, que hace que, desde este momento, la vida del párroco cambie totalmente al haber encontrado el significado de su existencia.

5.- Por la duda y el terror momentáneos

Cuando Grandier se dirige a su iglesia para orar ante el Dios recién encontrado, Laubardemont, el enviado del gobierno, le arresta ante las puertas. La próxima vez que aparece está solo en la celda y tiene miedo. Miedo de los sufrimientos que prevee y miedo de perder a Dios en el dolor: "There will be pain. It will kill God. My fear is driving Him out already" (95).

(93).- Ch. Moeller. ob. cit., pág. 273.

(94).- J. Alfaro. Esperanza cristiana y liberación del hombre, pág. 16.

(95).- The Devils, pág. 186.

Momentáneamente parece caer en la desolación que llenaba su espíritu antes del encuentro con Dios. Otra vez considera que quizás el hombre no sea sino:

"flies upon the wall. Buzzing in the heat. Monsters made up in a day. Clay in a baby hands... Curiosities, for amusement only..." (96).

Y que lo que le ocurrió aquella misma mañana podía haber sido una simple ilusión, derivada de su necesidad de crear un significado. Grandier lucha consigo mismo, invadido de temor, pero como él dice, se debate en los brazos de Dios: "... I struggle in Your arms like a fretful child" (97). Esta lucha es equivalente a la que sostienen Cramer, Joan, o Becket. Es la dificultad última antes de alcanzar lo que imagina: "What the glory may be" y saldrá de ella gracias a la ayuda de Father Ambrose.

6.- Por la entrega total a la voluntad de Dios

Father Ambrose es, de entre los religiosos, el único personaje positivo que aparece en THE DEVILS. Se define como un hombre sencillo, tímido, sin grandes dudas, alguien "que el diablo despreciaría", un campesino "que se incrustó en el amor de Dios". Sin embargo es un sabio en el conocimiento teológico y logra entender plenamente a Grandier, al que conduce paso a paso hacia la entrega total a la voluntad de Dios, que en su caso implica el sufrimiento y la muerte injusta.

Grandier: They are destroying my faith. By fear and loneliness now. Later by pain.

Ambrose: Go to God, my son.

Grandier: Nothing going to nothing.

Ambrose: God is here and Christ is now.

(96).- The Devils, pág. 186.

(97).- Ibid., pág. 187.

Grandier: Yes. That is my faith. But how can I defend it?.

Ambrose: By remembering the will of God.

Grandier: Yes, yes. (98).

Contra la idea existencialista de la nada yendo a la nada, Father Ambrose ofrece la certeza de que hay un Dios presente y de que lo único que cabe es ir hacia él. Respecto a seguir la voluntad de Dios, es todavía más explícito en las palabras siguientes:

Ambrose: "Suffering must be willed, affliction must be willed, humiliation must be willed and in the act of willing..."

Grandier: They'll be understood. (99).

Cuatro veces sucesivas repite Father Ambrose el verbo "to will", que apunta a la actividad libre del hombre hacia la voluntad de aceptación de su Creador. Es el "to act and to will", base fundamental de MURDER IN THE CATHEDRAL, aquí en la boca de un pobre cura. La escena está copiada de Huxley casi con exactitud y parece que responde a la realidad histórica. Dice Huxley que, aunque Grandier había escuchado frecuentemente estas palabras durante su educación jesuítica, puesto que eran de San Ignacio, sin embargo nunca había conocido a nadie que estuviera tan convencido de ellas. A continuación Father Ambrose le explica que la nada humana, hecha de dolor, disgusto y pecado debe de ser ofrecida a Dios. Que si ha vivido por los sentidos, vaya a su Creador también por ellos. El secreto está en entregarse como se es. "We go to Him as we can". Dios no pide a su criatura nada que ésta no le pueda dar. Grandier ha comprendido plenamente:

"Yes. I am His child. It is true, Let Him take me as I am. So there is meaning, after all. I am a sinful man and I can be accepted. It is not nothing going to nothing. It is sin going to forgiveness. It is a human creature

(98).- The Devils, pág. 187.

(99).- Ibid., pág. 188.

going to love" (100).

El párroco llora y se siente liberado. Ya no temerá perder a Dios. A través de las terribles escenas del juicio, condena y tortura, Urbain Grandier se conduce como un mártir, aunque personallmente se considera demasiado insignificante para contarse entre ellos. En el tormento se limita a apelar a la ayuda divina: "God. God. God. Don't let this pain make me forget You" (101) y el perdón de sus enemigos. Después le arrastran hacia el lugar donde está preparada la hoguera, mientras en la lejanía se oye el Dies Irae.

II) SISTER JEANNE Y SU CAMINO HACIA LA DESESPERACION

1.- Sentido equivocado del amor

La primera vez que la superiora de las ursulinas de Loudun aparece en THE DEVILS está arrodillada y reza. Su oración descubre, más que un alma religiosa, un complejo interior hecho principalmente de tres ingredientes:

- A) Posee un complejo de inferioridad a causa de su físico pequeño y deforme, que intenta aceptar como una cruz impuesta por Dios.
- B) Necesita "salir de su yo" apenas aceptado.
- C) Tiene una enorme necesidad de amor, mezclado inconscientemente con confusos deseos sexuales.

El desarrollo equivocado de estas tres características llevarán a Sister Jeanne al estado final de desesperación, pero voy a referirme sobre todo a la tercera, ya que la segunda corresponde

(100).- The Devils, pág. 189.

(101).- Ibid., pág. 199.

más al punto de ACTITUD ANTE LA CONCIENCIA, y la primera se intermezcla con las otras dos.

Sister Jeanne sueña con el amor de Dios:

"... Yes, I will find a way to you. I shall come. You will enfold me in your sacred arms. The blood will flow between us, uniting us. My innocence is Yours..." (102).

pero necesariamente tiene que buscar en otra parte ese amor con el que sueña y que es tan lejano del auténtico amor a Dios. Casualmente el capellán del convento muere y Sister Jeanne desea que Grandier, a quien no conoce, pero del que ha oído hablar, se convierta en el nuevo capellán. En realidad sueña con la imagen que se ha creado del párroco de Loudun, pero interpreta que "God has often put him in my thoughts lately". Grandier contesta declinando el ofrecimiento a causa de sus ocupaciones. En este momento cambia radicalmente la actitud de la superiora, quien pronuncia estas palabras significativas: "I was about to address myself to God in this matter. Habit. Habit. It would never do. No it must be to Man" (103).

El nombre de Grandier ha sido disociado del de Dios. Se trata de un amor muy diferente, lleno ahora de resentimiento, celos y despecho. Su imaginación crea una visión que corresponde a la realidad, en la que Grandier y Phillipe aparecen en una escena apasionada de amor. Evidentemente Sister Jeanne está obsesionada con el amor que no conoce:

"This frenzy, this ripping apart, this meat on a butcher's slab. Where are you?. Love?. Love?. What are you?. Now. Now. Now... O my God, is that it?. Is that it? (104).

(102).-- The Devils, pág. 137.

(103).-- Ibid., pág. 145.

(104).-- Ibid., pág. 145.

Desde este momento Sister Jeanne comienza a fabricar la extraña farsa que destruirá a Grandier. Hecha de odio, de frustración, de miedo, de deseo de figurar, de neurastenia, pero sobre todo de amor.

Grandier, al enterarse de la acusación de las monjas contra él, da su versión racionalista de lo que está ocurriendo a la superiora:

"Secluded women. They give themselves to God, but something remains which cries out to be given to Man. With the truly pure in heart it can be given in the form of charity, but for the weaker members it is not so easy..." (105).

Sister Jeanne tiene necesidad de amor y es incapaz de buscarlo en Dios y se deja arrastrar por la corriente de falsedades que su imaginación incontrolada ha desencadenado. Todavía cuando Grandier está en la cárcel, acusado de brujería Sister Jeanne confiesa al nuevo capellán Mignon que la posesión diabólica que el párroco sigue ejerciendo sobre ella está dominada por el signo del amor: "But for all his violence to my soul and body he never came to me in anything but love" (106).

La última vez que vemos a Grandier es cuando le arrastran a la hoguera. Sus piernas están destrozadas tras el suplicio. Lo dejan ante la puerta del convento de las ursulinas y cae de bruces sobre su rostro. Está totalmente afeitado, incluso las cejas. Jeanne sale a la puerta, contempla aquel despojo humano y comenta: "They always spoke of your beauty. Now I see it with my own eyes and I know it to be true" (107). ¿Está burlándose de él?. ¿Sigue viendo solamente a aquel Grandier que creó en su imaginación?. El

(105).- The Devils, pág. 159.

(106).- Ibid., pág. 186.

(107).- Ibid., pág. 202.

párroco la mira en silencio durante unos minutos y después le dirige unas palabras que resumen la equivocación que Sister Jeanne ha sufrido respecto al objeto de su amor: "Look at this which I am and learn the meaning of love" (108).

2.- Sentido de culpa

¿Puede deducirse entonces que Sister Jeanne ha perdido totalmente el sentimiento religioso?. ¿Qué sus lazos con Dios no existen?. ¿Qué al volcar sus ansias de amor en un imposible ha olvidado el camino anterior?.

No, a pesar de la farsa sostenida, a pesar de la histeria que se apodera después del convento y de las maniobras perjudiciales de los exorcistas, Sister Jeanne, en muchas ocasiones, siente recordimientos. Y los recordimientos son una prueba de que la imagen de Dios sigue viviendo en su interior.

En una ocasión una de sus monjas le pregunta si habrán pecado al montar la farsa de la posesión diabólica, si se habrán burlado de Dios. La contestación de la superiora es significativa:

"It was not the intention. But to make a mockery of Man. That's a different matter!... drunk, deaf, and blind, he goes on. The perfect subject for the practical joke. We do not mock our beloved Father in Heaven" (109).

El concepto angustioso de lo que es el ser humano aparece en las palabras citadas. Para Sister Jeanne no existe relación alguna entre Dios y sus criaturas. Al burlarse de los seres humanos, no piensa que ofende a Dios. Dios es grande y todopoderoso. El hombre es sordo y ciego, ha nacido sólo para morir y sus pretensiones de superación sirven únicamente para convertirle en un objeto de risa

(108).- The Devils, pág. 202.

(109).- Ibid., pág. 169.

y burla. La terrible diatriba anti-humanista que la superiora dirige a sus monjas a continuación acaba sin embargo en un pensamiento importante: el ser humano trata de salvarse pidiendo amor a los demás seres humanos, pero nunca hace lo que debía: dirigirse a Dios. Este es el resumen de su propio fallo: el haberse dirigido a los hombres en lugar de a Dios. El haber separado el amor a los hombres, su falso amor a los hombres, del amor de Dios.

Pero por el momento Sister Jeanne no siente remordimientos, por el contrario se siente triunfante. El sentido de culpa aparece más tarde. Cuando De Conde, un siniestro personaje, acude a presenciar las sesiones de exorcismo y percibe que se trata de un fraude, se dirige a la superiora anunciándole que sus deseos de venganza contra Grandier serán causa de su condenación: "... But do you know what you must give?. Your immortal soul to damnation in an infinite desert of eternal bestiality" (110). Las monjas que están presentes se preocupan un momento, pero desaparecen riendo. Juana queda silenciosa y por fin comienza un diálogo entre Leviathan, el demonio que la posee en este momento, y su auténtico yo asustado:

Leviathan: Clear your mind of cant, you absurd little monster.

Jeanne: I am afraid.

Leviathan: Nonsense. We'll support you in anything you do.

Jeanne: I wish to be pure.

Leviathan: There is not such a thing.

Jeanne: O God: God, yes there is. (111).

La tensión y los remordimientos han hecho que se forme una doble personalidad en Jeanne. Y la auténtica tiene miedo, desea pureza y acude a Dios.

(110).- The Devils, pág. 179.

(111).- Ibid., pág. 179.

Cuando Grandier ha sido condenado, la madre superiora de las ursulinas de Loudun no puede resistir su tremendo sentido de culpa. Sale al jardín, con los pies descalzos, vestida de blanco, una vela en la mano y una cuerda al cuello. Como una moderna Lady Macbeth se siente dominada por las consecuencias de sus actos. Busca un lugar para ahorcarse. Sus monjas le detienen y le hablan de que el suicidio es pecado. "Sin?", ironiza Jeanne. Ya no sabe ni comprende el verdadero significado del pecado, ha ido demasiado lejos en el mal y en la locura. No le queda sino desolación: "I'd never have thought it was possible for anyone to suffer such despair, such desolation". (112). Las monjas intentan convencerle de que la desesperación que ahora siente es obra del demonio, pero Jeanne no se deja engañar. Ella sabe que no es así. Quisiera que le hablasen de la verdad, de lo que es el pecado, del amor de Cristo. Pero las monjas y el capellán ya no saben hablar más que de la mentira que ella misma forjó.

Cuando se atormenta a Grandier, sus gritos resuenan en el jardín donde Jeanne pasea y medita:

"It is only in the very depths that one finds God?. Look at me. First I wanted to come to Him in innocence. It was not enough. Then there was the lying and play-acting. The guilt, the humiliation. It was not enough. Down, down further... down..." (113).

Se deduce de estas palabras que Juana, como Grandier, buscaba a Dios a través de la inocencia, de la mentira, de la humillación. Pero, al contrario del párroco, la monja no podrá remontar. Se va hundiendo poco a poco "down" "down", y la visión de Dios se aleja cada vez más.

(112).- The Devils, pág. 197.

(113).- Ibid., pág. 199.

Si en la historia de Huxley Sister Jeanne, tras la muerte de Grandier, se convierte, gracias a los cuidados del jesuita Surin, en una mística, tal vez falsa mística, que recorre los caminos de Francia y los palacios de los príncipes, mostrando los estigmas que habían aparecido en sus manos, en la obra de Whiting dejamos a Jeanne sumida en un pozo de horror y remordimiento. Cuando las gentes de Loudun se pegan entre ellos para conseguir un pedacito de Grandier que haya resistido a la hoguera, Jeanne siente una pequeña esperanza: quizás haya hecho un mártir. Pero "the sewerman" le quita esa última esperanza: las gentes no buscan reliquias de santo, sino amuletos de brujo. Y la obra termina con un terrible grito de Jeanne, espantoso en su desesperación: "Grandier! Grandier!" (114).

III) EL CRISTIANISMO NEGATIVO DE BARRE

Dice Huxley que M. Barré, párroco de Saint Jacques, cerca de Chinon: "Was one of those negative Christians, to whom the Devil is incomparably more real and more interesting than God" (115). Así es también el exorcista que Whiting nos presenta. Para él todo lo que en el mundo ocurre, de desastroso o desagradable, es obra de Satanás y el trabajo de desterrarlo de este mundo le parece incomparablemente más interesante que ningún otro. En realidad profesa una especie de maniqueísmo, en el que la lucha del bien y del mal, de Dios y Satán, se realiza de igual a igual y de poder a poder.

La primera vez que aparece en el escenario está en Poitiers, a donde empiezan a llegar las noticias de lo que ocurre en Loudun.

(114).- The Devils, pág. 205.

(115).- Huxley. ob. cit., pág. 133.

En lenguaje condensado Barré informa a Rangier, otro exorcista, sobre los últimos avances del "enemigo".

Rangier: How are things in this part of the world?

Barré: I'm kept very busy.

Rangier: Is he among you?

Barré: Incessantly

Rangier: Can we name him?

Barré: If you want to. Satan

Rangier: How is the struggle?

Barré: I shall not give up. (116).

Llamado a Loudun para investigar, sobre la supuesta posesión diabólica de las ursulinas, Barré es lo bastante fanático como para cegarse con los engaños de las monjas y hace todo lo que puede para acrecentar el escándalo. Para él no hay duda desde el primer instante de que se trata de Satán, porque no intenta encontrar la verdad. Ni la verdad, ni Dios le interesan. Sólo le apasiona la lucha abierta con el diablo y ser contemplado por una multitud que admire sus exorcismos. "There is popular interest in evil nowadays".

Desde que comienza a actuar logra que Asmodeus acuda a su llamada. Es una escena en la que están presentes Adam, Mannoury, el capellán y los dos exorcistas. Sister Jeanne no quiere sino demostrar su posesión y fácilmente habla con voz masculina y asegura que Asmodeus entró en ella por los buenos oficios de Grandier.

En una segunda y tercera sesión Jeanne se crece con la actuación de Barré: blasfema, multiplica sus voces, se resiste cuando pretenden sacarle los demonios por métodos "medicinales", describe escenas infernales con sus monjas. Pero a pesar de todo las autoridades no están de acuerdo en que se trate de auténtica posesión diabólica y fuerzan al arzobispo a que prohíba los exorcismos.

(116).-- The Devils, pág. 165.

Barré, ebrio de ira, "like a drunken man" se desata en insultos contra la prohibición eclesiástica:

"My life's work is threatened by a corrupt archbishop, a liberal doctor, and a ignorant lawyer. Ah, gentlemen, there'll be happiness in hell tonight. The Archbishop's ordenance has made evil impossible in this place..."
(117).

Cuando más tarde resurgen los sucesos diabólicos en Loudun, impulsados por el capellán de las monjas, se vuelve a llamar al exorcista. A partir de entonces actuará en público, ante una multitud que contempla el espectáculo como una fiesta. Barré aparece con agua bendita, misal y estola y lucha contra el demonio enseñándole trozos de la cruz de Cristo y lanzando rezos en latín. De entre todos los presentes es posiblemente el único que cree en el demonio.

En presencia de Grandier, cuando éste ha sido ya condenado, no demuestra la más leve duda o compasión. La dignidad del cura significa para Barré: "the brazen insolence of hell", su integridad no es más que orgullo infernal y su negación persistente de haber tenido tratos con el demonio prueba decisiva de culpabilidad.

En la sala de tortura Barré incita a los ejecutores: "Hit! Hit!" y como considera que los mazos caen con demasiada lentitud sobre los miembros de Grandier coloca él mismo las cuñas y golpea con todas sus fuerzas, pidiendo una confesión y asegurando que el demonio le ha hecho insensible al dolor.

En el momento final de THE DEVILS, Barré se mueve entre la muchedumbre incitando a la gente a odiar al maldito y cuando Grandier ha muerto Barré comenta con Mignon: "He's in hell. Be sure of it..."

Unrepentant, frighful man!... Devils. All devils...".

Barré es un ejemplo de cristianismo negativo: porque cree en el mal como si fuese una fuerza equivalente a la del bien; porque pone más atención al mal que a la bondad; porque el mal tiene un lugar privilegiado en su escala de valores; porque está en el lado de la oscuridad y no en el de la luz.

IV) EL OBISPO DE POITIERS Y SU CONCEPTO "ANTIHUMANISTA" DEL CRISTIANISMO

La Rochepozay, obispo de Poitiers, intervino negativamente en el caso de Grandier. Whiting lo hace aparecer en dos escenas muy breves, pero suficientemente claras para percibir los motivos que le movieron contra el párroco. El primero, y en realidad el único que nos interesa en este asunto, se deriva de su especial concepto de la religión.

El obispo acaba de salir de unos ejercicios espirituales y habla a unos cuantos capuchinos y carmelitas que le rodean:

"I have been alone for many days now. You will want to know if I have found some kind of grace. Perhaps, for I am filled with weariness and disgust at the folly and wickedness of mankind... Shut in my room for seven days, fasting and in prayer, I came to see myself as the humble instrument of God's will. It was a state of such happiness, such bliss, and such abasement that I wished never to return to you. I longed for this husk to wither away, leaving only the purity of spirit. But my sense of duty as your bishop forced me to leave this paradise. I came back to the world. A priest of Loudun, called Grandier, wished to see me. He is my child, as you all are, my darling, and I would wish to love him. But his handkerchief was scented. If this man had struck me in the face it would have humiliated me less. The assault on my senses was so obscene that I was in a state of terror. Scent for a man to whom the taste of water was like fire,

and the sound of birds in the garden like the scream of the damned" (118).

El obispo habla con tal claridad que cualquier explicación sobra. Su estado de espíritu, al acabar los ejercicios espirituales, le lleva a rechazar al hombre y la creación. La humanidad le produce cansancio y disgusto. Los cantos de los pájaros del jardín y el mero gusto de agua le producen horror. Rechaza la parte animal de la naturaleza humana. Le gustaría ser puro espíritu y adorar a Dios de espaldas a la creación. Profesa un cristianismo deshumanizado y como tal muy peligroso. Cuando aparece en su presencia el cura Grandier, que viene a informarle de sus tribulaciones, La Rochepozay sólo se fija en algo que apela a sus sentidos: Grandier lleva un pañuelo perfumado. Ese olor representa todo lo que el obispo odia y teme, todo aquello que pretende desechar. Por eso se siente humillado y envuelto en una especie de obscenidad. Por eso nunca apoyará a Grandier.

ACTITUD ANTE LA SOCIEDAD

WHITING EXPONE EL MAL ENCARNADO EN LA SOCIEDAD

I) ESTRUCTURA DE THE DEVILS

II) CONDUCTA DE LOS PERSONAJES

1.- Los religiosos

2.- Los políticos

3.- Adam y Mannoury

4.- La masa o pueblo de Loudun

III) AMBIENTE ANTI-RACIONAL TRAS LA MUERTE DE GRANDIER

IV) LA VICTIMA

WHITING EXPONE EL MAL ENCARNADO EN LA SOCIEDAD

Huxley dijo en una ocasión:

"For us, Radical Evil has ceased to be something metaphysical and has become political or economical. And that Radical Evil now incarnate itself not in sorcerers and magicians, but in the representative of some hated class or nation" (119).

La frase de Huxley toma en Whiting un sentido social más que político, pero no se aplica a una clase determinada, sino a todos los hombres que forman una sociedad capaz de comportarse como lo hizo la de Loudun (y la francesa) en aquellas circunstancias. Whiting no cree en demonios sobrenaturales, ni en brujos. Cree en hombres malos. Cuando Grandier es detenido ante su iglesia, el dramaturgo comenta:

"And as Grandier moves on, the street and the church are filled with the clamour and laughter of devils, issuing from every mouth. Laughter. Laughter" (120).

(119).- Huxley. ob. cit., pág. 128.

(120).- The Devils, pág. 185.

Risa que surge de las bocas de los hombres, que son los demonios. Risas humanas, no infernales. Los demonios que ríen, porque están a punto de conseguir su objetivo, no son seres de otro mundo, sino habitantes o visitantes de Loudun: la superiora y demás monjas de las ursulinas; los curas, frailes y exorcistas; el médico y el farmacéutico; Richelieu y su enviado especial; y la masa de gentes que disfrutaban del dantesco espectáculo de ver morir en la hoguera a un ser humano. Pero si todos o casi todos obran mal y su maldad no obedece a un desorden o injusticia social, sino a motivos relacionados con el "ser humano" y constantes a lo largo de los siglos, tendremos que concluir que el mal que Whiting denuncia es a fin de cuentas un mal metafísico.

He dicho que Whiting es un moralista de pesimismo y lo repito aquí. No creo que prevea un porvenir luminoso para la humanidad. No da soluciones para curar ese mal, que imagina unido a la esencia humana. En THE DEVILS se limita a exponer el tema del mal encarnado en la sociedad, que es el conjunto de hombres y lo hace de cuatro formas principalmente: I) Por la especial estructura de su obra. II) Por la conducta de los personajes. III) Por la creación de un ambiente "anti-racional" tras la muerte de Grandier. IV) Por la inocencia de la víctima.

I) ESTRUCTURA DE THE DEVILS

Hobson asegura que:

"Mr. Whiting has conceived a wonderfully complex method through which his story of lust and hysteria and salvation is unfolded in a narrative that, in spite of constant changes of character and setting, preserves an absolutely uninterrupted progression from the beginning to the end... The Devils is a marvel of organization, a mosaic so finely put together that it has the effect

of a living picture" (121).

Contra su opinión está la de Ronald Hayman, quien compara THE DEVILS con obras anteriores del mismo autor y encuentra aquí defectos de organización y método:

"Structurally it differs from all his previous plays more than any of them had differed from the others. It's written much more like a film, with short scenes, a mass of hurriedly sketched minor characters and quick changes of location" (122).

Mi opinión coincide totalmente con la de Hobson. Creo que Whiting, en esta obra tan difícil de organizar por la multiplicidad de personajes y por el movimiento de la acción, ha elegido el método más apropiado para ayudarnos a entender la idea principal: que una red de maldad va envolviendo a Grandier poco a poco hasta destruirlo físicamente y salvarlo espiritualmente.

En la obra de Whiting hay tres actos, cada uno de ellos dividido en infinidad de escenas cortas. Por ejemplo el primer acto contiene 28 escenas diferentes y 19 personas que actúan en lugares diversos.

Es como una melodía de sonidos diferentes, en la que un tema se repite sin cesar, como en los sueños eróticos de las monjas: Grandier, Grandier, Grandier. Puede aceptarse la influencia cinematográfica en la creación de estas escenas, que exigen un método moderno de iluminación de planos diferentes, a veces superpuestos,

(121).- Hobson. ob. cit., pág. 6. También Colman en The Spectator, March, 10th 1.961, dice de Whiting en The Devils: "He tells his story in innumerable small scenes, so many in fact that he goes far beyond the Elizabethan method and ends up with a play that is almost a film scenario"

(122).- R. Hayman. ob. cit., pág. 82.

pero el conjunto es armonioso y, como dice Hobson, forma un mosaico magnífico.

Creo que vale la pena de detenerse a considerar la estructura del primer acto (o de cualquiera de los otros dos), para observar cómo el dramaturgo evoca, a través de todas las cortas escenas, la aparición del mal en torno a Grandier, incorporado en una serie de individuos que, por envidia, lujuria, odio, venganza, razones políticas o religiosas, van a convertirlo en su víctima. Grandier es el centro hacia el que convergen todas esas pasiones repartidas por Loudun a todos los niveles y es también un hombre que, colocado en una situación límite, la aprovecha para encontrarse a sí mismo y encontrar a Dios:

Escena 1 - La gente sale de la parroquia de Loudun tras la misa y sermón de Grandier. Adam, el farmacéutico y Mannoury, el médico, reflejan en sus comentarios la envidia hacia el párroco.

Escena 2 - Sale de misa Trinçant, fiscal y amigo de Grandier con su hija Phillipe.

Escena 3 - Salen los personajes principales de la ciudad: D'Armagnac y De Cerisay, gobernador y juez respectivamente y hablan de Grandier, de su elocuencia y facilidad de palabra.

Escena 4 - Grandier se detiene a hablar con "the sewerman", que limpia las alcantarillas de la ciudad, acerca de un ahorcado que se balancea en el aire.

Escena 5 - D'Armagnac, Du Cerisay y Trincant comentan la vulnerabilidad y sensualidad de Grandier.

Escena 6 - Amor y lujuria entre Grandier y la viuda Ninon en casa de ésta.

Escena 7 - Adam y Mannoury, reunidos en la farmacia, critican el orgullo de Grandier y el éxito que tiene entre las mujeres: la envidia se pone en acción.

Escena 8 - Grandier y su ansia de Dios, palpable en la oración.

Escena 9 - La Rochepozay, obispo de Poitiers, expone sus ideas sobre la religión y el horror que le producen ciertos curas como Grandier: incomprensión.

Escena 10 - Los exorcistas Barré y Rangier discuten en Poitiers acerca del poder infernal. Hablan de un tal Grandier, con el que no concuerda su obispo. Motivo en potencia: obsesión por vencer al demonio.

Escena 11 - Grandier enseña latín a Phillipe Trinçant.

Escena 12 - Adam y Mannoury, en la farmacia, comprueban el resultado de su espionaje sobre la conducta de Grandier: envidia avanzada.

Escena 13 - Sister Jeanne of the Angels reza en su convento y a través de sus palabras se transparentan deseos confusos de amor.

Escena 14 - Grandier procura seducir a su alumna durante la clase de latín. Surge un nuevo motivo: el amor.

Escena 15 - En la lejanía aparecen Richelieu y Louis XIII. Hablan de destruir todas las fortificaciones de Francia. Grandier se opone a la demolición de la de Loudun: motivo político.

Escena 16 - Sister Jeanne y el resto de las monjas piensan en Grandier como capellán del convento: deseos confusos en acción.

Escena 17 - Grandier pasea por el mercado. Sister Jeanne grita desde el fondo de su alma: sueños e histeria.

Escena 18 - Adam y Mannoury, en la farmacia siguen conspirando contra Grandier: la envidia avanza camino.

Escena 19 - Phillipe se confiesa con Grandier y le dice que le ama: amor prohibido.

Escena 20 - Adam y Mannoury acusan a Grandier ante el obispo de Poitiers por su conducta irregular.

Escena 21 - Grandier rehusa ser el capellán del convento. Sister Jeanne, movida por un impulso de venganza y de deseos insatis

fechos, decide actuar. Una escena de amor entre Grandier y Phillipe se superpone en su imaginación.

Escena 22 - Grandier ayuda a las autoridades locales a evitar la demolición del castillo que Richelieu ha ordenado: motivo político.

Escena 23 - Jeanne habla al nuevo capellán de las ursulinas acerca de las visiones diabólicas que Grandier aporta a su pensamiento e imaginación: avanza la venganza y lujuria.

Escena 24 - Grandier protesta, en un magnífico sermón, de las absurdas acusaciones que, contra él, están circulando.

Escena 25 - La farmacia. El enviado de Richelieu se une al médico y al farmacéutico para hundir a Grandier: unión de la envidia y la motivación política.

Escena 26 - Grandier y Phillipe hablan sobre el intento de llegar a Dios por medio del amor humano.

Escena 27 - La farmacia- A los anteriores enemigos de Grandier se une ahora el capellán de las monjas, que le acusa de haberlas endemoniado: al motivo político y a la envidia se superponen ahora la religión y la mentira.

Escena 28 - Los enemigos de Grandier llaman a los exorcistas. A la primera invocación Asmodeus habla por la boca de la superiora y repite por tres veces que el nombre del brujo es: Grandier, Grandier, Grandier.

Así continúa la obra de Whiting: Grandier en el centro y "los demonios" a su alrededor. La estructura es complicada, pero sirve maravillosamente para explicar cómo, al principio, la conducta orgullosa y deshonestas de Grandier incita a los demás contra él y cómo, poco a poco, ese mal que inconscientemente ha provocado, va creciendo a su alrededor hasta destruirlo. La historia de lujuria, envidia, histeria etc., crece y avanza hacia la crisis en torno a Gran

dier, quien a su vez logra encontrar el camino espiritual de salva
ción.

II) CONDUCTA DE LOS PERSONAJES

En el punto relacionado con el mito que Whiting crea expliqué que los personajes de THE DEVILS incorporan la maldad en mayor o menor escala. Aquí voy a concretar cuáles, en qué escenas y con qué palabras expresan esa perversidad.

Creo que hay que eliminar a las dos mujeres, Ninon y Phillipe, enamoradas de Grandier y abandonadas después. También a sus amigos De Cerisay y D'Armagnac, que le apoyaron hasta cierto punto y a "the sewerman" y Father Ambrose, cuya ayuda es importante en el plano espiritual. También dejo fuera de este estudio a Barré y el obispo de Poitiers, cuyo equivocado concepto religioso pudo empujarles a obrar de acuerdo con esa conciencia. Después de efectuar esa exclusión paso a considerar la maldad en los siguientes perso
najes o grupos: 1) Los religiosos; 2) Los políticos; 3) Adam y Mannoury y 4) La masa o pueblo de Loudun.

1.- Los religiosos

En la relación previa de personajes de la obra dice Whiting que intervienen: capuchinos, carmelitas y jesuitas. A excepción de los últimos, que no he logrado encontrarlos en ninguna escena de THE DEVILS, los demás asisten, como sombras despersonalizadas, al triunfo de la injusticia. Algunos rodean al obispo de Poitiers y aceptan, pasivamente, sus decisiones. Otros asisten a los exorcismos de las monjas sin reaccionar en absoluto. Probablemente Whiting está, como Huxley, fascinado por la deplorable conducta de la Iglesia en ese asunto. Dice Hayman acerca de Huxley:

"Quite naturally Huxley was fascinated by such ghastly examples of cruelty, by the appalling behaviour of the clerics and laymen who acted in the name of God against all reason in venting their spite on a man who was completely innocent of what he was accused and whose innocence was quite apparent to many contemporary observers... (123).

Pero a algunos les acusa de algo más que mera pasividad ante una injusticia. Por ejemplo A Rangier. ¿Qué motivos obraban sobre este exorcista?. ¿Por qué hizo todo lo que estaba en su poder para acrecentar el escándalo?. El posible que, como Barré, estuviera preocupado por destruir el poder infernal, pero es cierto que se aplica a este trabajo con gusto y sadismo y que nunca acepta la idea de haberse equivocado. En una ocasión, De Condé, que había venido de París a percatarse por sí mismo de la verdad o fraude del asunto, demuestra, ante todos los presentes, que la monja está fingiendo.

Enseña a Jeanne una cajita que, según él, contiene reliquias de Cristo que provocarán terribles reacciones en los demonios que poseen a la superiora. Jeanne reacciona como estaba previsto. Los demonios salen de su cuerpo lanzando alaridos y ella se arrodilla, agradecida, a los pies De Condé. Entonces el príncipe, sonriendo, abre la cajita mostrando que está vacía. Todos quedan anonadados:

Barré: Ah, Sir, what sort of trick have you played on us?
De Condé: Reverend Sir, what sort of trick are you playing on us? (124).

Barré puede creer en un truco, pero Rangier no. Sabe que la situación será difícil para ellos si se demuestra que la posesión no es genuina. Tiene que hacer algo. Y mientras el capellán Mignon corre entre las monjas urgiendo a los demonios para que vuelvan a

(123).- R. Hayman. ob. cit., págs. 79 - 80.

(124).- The Devils, pág. 178.

actuar, Rangier decide proceder personalmente y comienza a relinchar como un caballo.

El comportamiento de Mignon tampoco tiene excusa. Llamado por las monjas para que se convierta en su capellán, a raíz de la negativa de Grandier, acepta desde el primer instante las insinuaciones de Sister Jeanne sobre su supuesta posesión, e inmediatamente se pone en contacto con Adam y Mannoury para atacar a Grandier. Cuando tras la primera investigación oficial, se declara que no hay auténtica posesión, Mignon está desolado. Aconseja a los enemigos del párroco que recen para que "the Archbishop has a diabolic vision" y les asegura de que "we'll find a way" (125).

"To find a way", es la misma frase utilizada por Grandier y Jeanne. Pero la de Mignon apunta, no hacia Dios, sino hacia la falsedad. Reune a las monjas y les explica su posición: "I am deeply disturbed by this sudden cessation of diabolical manifestations in you..." (126). O bien estaban posesas o bien estaban fingiendo. Dado que la segunda presunción resulta altamente peligrosa, tanto para ellas como para su capellán, es más conveniente considerar la primera:

"... now I fear for you in another way. The evidence is all against you. The silence of the devils condemns you... Ah, my sisters, this stillness presages your eternal damnation. I fear for you. I dread. Forsaken by God and forsaken by the Devil you stand in the most desolate limbo for ever. I beg you, consider your position" (127).

Engañadas por el capellán, empujadas a volver a las antiguas manifestaciones, amenazadas con castigos terrenales y eternos, las

(125).- The Devils, pág. 166.

(126).- Ibid., pág. 171.

(127).- Ibid., pág. 171.

monjas no dudan. Inmediatamente Leviathan habla a través de Juana y después Beherit, Elymi, Eazay etc. Todos los diablos vuelven a surgir, mientras Mignon grita triunfante que se abran de par en par las puertas del convento. Y Barré entra con un crucifijo de oro y piedras exclamando: "The triumph of good... It is the triumph of good!" (128).

Sólo en el último instante de la obra falla la confianza que en sí mismo posee Mignon. A semejanza del "capellán inglés" de SAINT JOAN, el párroco se derrumba tras la muerte de su enemigo Grandier. Confiesa que no se siente bien y desaparece lentamente hacia el convento de las ursulinas.

En cuanto a las monjas ursulinas habría que hacer una clara distinción entre la superiora y todas las demás que estaban bajo su cuidado y obediencia. Huxley describe la vida en el convento y la carencia de vocación religiosa como algo normal en la época:

"The house of Ursuline nuns, which was established at Lou dun in 1.626, was neither better nor worse than the average. Most of the seventeen nuns were young noblewomen, who had embraced monastic life, not out of any overmastering desire to follow the evangelical counsels and achieve Christian perfection, but because there was not enough money at home to provide them with dowries commensurate with their birth and acceptable to suitors of corresponding rank" (129).

Whiting no se detiene a exponer la causa de su entrada en el convento o la personalidad de cada una de ellas. Están apenas esquematizadas, a base de rasgos que apuntan a su cansancio de la vida y quehaceres del convento: "We have to do all the house-work ourselves. It is very tiring!" (130), y a una falta de preparación inte

(128).- The Devils, pág. 172.

(129).- Huxley. ob. cit., pág. 95.

(130).- The Devils, pág. 168.

lectual, que les impulsa a aceptar todo lo que diga su superiora: cuando Louise pregunta a Sister Jeanne si no se estarán burlando de Dios y aquella le contesta que sólo se burlan del hombre, Louise no opone objeción a esta respuesta.

Otros rasgos señalan su protesta contra las horas pasadas en oración: "We could have spent our lives on our knees" (131) y su necesidad de diversión, sea de la clase que sea, e incluso a costa de su condenación:

Claire: They're selling my picture in the town.

Louise: We are famous all over France.

Claire: Are you still worried about being damned?.

Louise: Not any more.

Claire: Not since your beautiful legs have been so admired.

Louise: Sweetheart, what do you think of in chapel now?.

Claire: This and that. New ways.

Louise: To amuse?

Claire: Yes, come on (132).

Para ellas todo se traduce en pasatiempo, lujuria y vanidad. A veces, y arrastradas por la histeria colectiva, creen que están endemoniadas; otras, como en la cita anterior, piensan en su eterna condenación. No sienten remordimientos ni la más leve preocupación por la tortura y muerte que Grandier tiene que sufrir por su culpa.

Cuando se acerca el final del párroco e incluso la superiora siente remordimientos, Louise le pregunta:

Louise: It is all over, Mother?.

Jeanne: Soon. He is appearing before his judges this morning to make his last statement.

Louise: I didn't mean Father Grandier. I meant us. What shall we-?" (133).

El pensamiento del castigo injusto de Grandier ni siquiera ha

(131).- The Devils, pág. 168.

(132).- Ibid., pág. 179.

(133).- Ibid., pág. 190.

bía pasado por su cabeza. Incluso en ese momento le domina el egoísmo. La personalidad de Sister Jeanne es mucho más compleja. He hablado de la vertiente religiosa que existe en su vida. Tiene también una enorme necesidad de trascender su yo, punto que estudiaré más despacio. Pero todo ello no impide que sea culpable en grado máximo de la acusación contra Grandier, puesto que ella la inventó y convenció al resto de las monjas para que la secundasen.

Que luego sienta remordimientos, que no pueda volver hacia atrás, que se mezcle la histeria y la locura en el proceso... todo ello es aceptable. Pero no disminuye su culpa primera. Cuando, paseando por el claustro del convento con Mignon, Jeanne lanza su acusación contra el párroco, la razón que la mueve es el odio, el despecho y la venganza, aunque estos nuevos sentimientos no hayan logrado abolir las antiguas obsesiones que Grandier había despertado en ella. Huxley explica así en su libro la reacción de Jeanne al recibir la carta del párroco rechazando ser su capellán:

"From the pinnacle of joy, the Prioress tumbled headlong into a disappointment in which grief was mingled with hurt pride, and out of which there grew, as she ruminated the bitter cud of her defeat, a cold persistent rage, a steady malignancy of hatred... But one thing, at least, Sister Jeanne could still do: she could associate herself and the whole community under her charge with Grandier's avowed enemies" (134).

¿Cómo se le ocurrió la idea concreta de acusar a Grandier de brujería?. En realidad, dice Huxley, fué muy fácil unir al personaje, que todavía se aparecía en sus sueños, con una historia de apariciones que circulaba en el convento y adjudicarle todos los malos pensamientos que había en su corazón. El resto lo hizo el absurdo Father Mignon.

(134).- Huxley. ob. cit., pág. 108.

2.- Los políticos

Además de los representantes locales del poder, en THE DEVILS domina la autoridad, lejana, pero eficaz, de Louis XIII y de Richelieu. Según explica Huxley, el rey estaba firmemente preocupado por el poder de los demonios en el mundo:

"Louis XIII, who was a firm and terrified believer in devils, unhesitatingly decided that something would have to be done about it" (135).

Podemos quizás deducir de este dato la sinceridad de Louis XIII respecto a la actuación posterior de sus invitados en Loudun. Si el demonio estaba en Loudun, y se había apropiado de las monjas ursulinas, era necesario hacer algo para acabar con este estado de cosas. En el caso de Richelieu no puede alegarse la misma razón. Richelieu no creía en absoluto que los demonios estuvieran implicados en los sucesos de Loudun, pero le convenía apoyar la convicción del rey por dos razones: 1) por venganza contra Grandier, quien en una ocasión había herido su dignidad, 2) porque Grandier era uno de los que se oponían a que fuesen demolidas las fortificaciones de Loudun, que, como las de toda Francia, representaban un peligro para el poderío absoluto del rey.

En realidad el caso de Loudun era muy poco importante para que en él interviniesen o el rey o Richelieu. Que en una pequeña ciudad francesa apareciera de pronto un endemoniado y una serie de posesas, era, hasta cierto punto, normal en la época. Ya he hablado de que Caro Baroja cita una serie de casos similares que tuvieron lugar en el siglo XVII. Huxley explica que la intervención del gobierno central fué desusada:

"In the sixteen twenties and thirties trials were still of common occurrence; but of all the dozens of persons

(135).- Huxley. ob. cit., pág. 146.

accused, during these years, of trafficking with the de vil, Grandier was the only one in whose case Richelieu took a keen and sustained interest"

y también definitiva:

"Father Tranquille, the Capuchin exorcist who, in 1.634, wrote a pamphlet on behalf of Laubardemont and the de vils, declares that: "-it is to the zeal of the Eminentissimus Cardinal, that we owe the first undertaking of this affair-" "-a fact to which the letters he wrote to M. de Laubardemont sufficiently bear witness"-". As for the Commissioner he never instituted any procedure for proving the possession without first fully informing His Majesty and my Lord Cardinal" (136).

Whiting recoge sólo la segunda razón de Huxley acerca del interés que el caso de Grandier y Loudun despertó en Richelieu, es decir la importancia política de la demolición de la fortaleza. En una escena de técnica atrevida las palabras que, en París, cambian el rey y Richelieu, se mezclan a las que pronuncian Grandier y D'Armagnac ante el castillo de Loudun:

Richelieu: It is a simple matter to understand Sir. You have that paper upside down. The self-government of the small provincial towns of France must be brought to an end. The first step is to pull down all kinds of fortifications.

.....

D'Armagnac: So it's the turn of this city.

Grandier: Is everything to come down?.

D'Armagnac: That's what they want. It's a trick, of course. Richelieu sits with the King in Paris. He whispers in his ear.

Richelieu: France must be free within herself is she is to determine her own destiny.

D'Armagnac: Ignorant and crafty provincials like us cannot see beyond the city walls. So we have this order from the Cardinal to tear them down. Will it broaden our view?...

(136).- Huxley. ob. cit., pág. 147.

Grandier: You must refuse to destroy it... Let me help you in this matter" (137).

¿Por qué ayuda Grandier al gobernador?. Porque le atrae el conflicto y la lucha, porque resistir ante algo le da fuerza, porque la oposición al poder central era la causa romántica de la época. Pero al tomar esa decisión Grandier se ha destruido a sí mismo.

¿Hubieran conseguido sus enemigos llevarle a la hoguera de no tener a Richelieu de su parte?. Probablemente las cosas hubieran sido muy diferentes. Richelieu y el rey poseían poder suficiente para conseguir sus intentos, justos o injustos. La sátira de Whiting contra el poder político es evidente y es típica. Abusan de su autoridad para llegar a los propios fines. Se aprovechan de cualquier circunstancia para lograr un interés particular.

Laubardemont es el frío representante que Richelieu envía a Loudun con la intención de terminar con cualquier obstáculo que se oponga a sus órdenes. Totalmente falto de escrúpulos, Laubardemont se alía inmediatamente con los enemigos de Grandier, que es uno de los primeros obstáculos que encuentra. Una vez condenado el párroco, lo único que interesa al enviado del Gobierno es que públicamente resulte un culpable y que desaparezca toda duda de su posible inocencia. Por eso intenta, por los medios a su alcance, que Grandier firme la confesión de culpabilidad. Lloro, amenaza, tortura y halaga, pero no logra su propósito. Dice Hobson que, en el Aldwych Theatre:

"Patrick Wymark, on the other hand, as Laubardemont, pressed his questions with a grinding and perverse joy that made the last scenes in the play more memorable than any of the others" (138).

(137).- The Devils, pág. 139.

(138).- H. Hobson. ob. cit., pág. 19.

La fuerza del poder central, contra un pobre hombre acusado in justamente de brujería. Las estructuras que aplastan al individuo que de alguna forma se le opone. Otra vez la sátira que se repite muchas veces en nuestra época. Recordamos el caso de Juana, el de Tomás Moro, Tomás Becket, etc.

3.- Adam y Mannoury

Estos dos representantes de la clase media, columna vertebral de la nación, el farmacéutico y médico respectivamente, son también duramente criticados por Whiting, quien sigue a Huxley.

En primer lugar tienen un concepto meramente materialista de lo que es un hombre. Con la cabeza del ahorcado ante ellos, tratan de deducir dónde se encuentra la razón humana, o hasta qué punto un ser humano es disgregable. Cuando Grandier es torturado, discuten acerca de la resistencia humana ante el dolor y cuando muere en la hoguera acerca de la liquefacción de la grasa. Grandier se burla de sus "profundos sentimientos" y ésta es la causa primera del odio que sienten hacia él. La segunda es la envidia. Según Hayman:

"Quite apart from this mockery of them, they're jealous of him because they're less attractive and successful with women" (139).

Estas tres razones: desprecio por lo que es un hombre, desprecio contra el cura y envidia por sus éxitos, son suficientes para convertirlos en espías, denunciadores, colaboradores y en fin, culpables de la injusticia que se cometió contra Grandier. Están convencidos de que el párroco es un libertino, pero no un brujo. Sin embargo prestan sus cuidados médicos a las monjas, bajo las órdenes

(139).- R. Hayman. ob. cit., pág. 82.

de los exorcistas, encontrando que lo que les ocurre es "fascinating" y divertido y que sería una buena idea escribirlo todo.

Las conversaciones que mantienen Adam y Mannoury, condensadas, elípticas, vibrantes de maldad, aterran. Por ejemplo, cuando se disponen a afeitar a Grandier, que debe de presentarse así ante el juicio:

Adam: Hullo
Mannoury: Hullo
Adam: Were you sent for
Mannoury: Yes?
Adam: So was I. By De Laubardemont?
Mannoury: That's it
Adam: I've brought my thing. Have you?
Mannoury: Yes
Adam: What I thought would be necessary.
Mannoury: Difficult to say, isn't it?
Adam: Have you done this before?
Mannoury: No (140).

Las palabras son corrientes, pero deben de ser pronunciadas con especial sentimiento de satisfacción. En la relación de Huxley estos dos siniestros personajes buscan con cuchillo y bisturí los "puntos negros" que, según la creencia de la época, deben de encontrarse en el cuerpo del brujo. Whiting nos ahorra este espectáculo, pero la idea de la maldad encarnada en el médico y el farmacéutico queda igualmente clara en ambos escritores. Son casi representaciones de la envidia, como en las antiguas moralidades.

4.- La masa o pueblo de Loudun

La tesis de Huxley, y la de Whiting, es que la masa humana pierde su yo personal al ser considerada en grupo y se convierte en una multitud deshumanizada y falta de sentimientos nobles.

(140).- The Devils, pág. 190.

La masa de Loudun, el conjunto de gente del siglo XVII que vió el asunto de Grandier y las posesas, aparece en cinco ocasiones principalmente en THE DEVILS:

A) Durante los exorcismos públicos. Una masa ingente inunda el convento y los alrededores para no perderse detalle del espectáculo de las monjas endemoniadas. Se divierten, ríen, comen y beben mientras las hermanas hacen sus exhibiciones. Cuando Leviathan aulla desde el cuerpo de Sister Jeanne, se percibe "a delight of the crowd". Cuando la histeria se apodera de las monjas el público también se contagia.

B) Al ser detenido Grandier ante las puertas de su parroquia, la calle y la iglesia se llenan con el clamor de las risas que salen de cada boca.

C) Una multitud compuesta de pueblo y burguesía se reúne a ver cómo reacciona Grandier ante la lectura de la sentencia condenatoria. Hablan, bostezan, lucen sus vestidos de fiesta y se ríen histericamente cuando el párroco aparece semejante a un "bold fool", vestido con una especie de camisón y zapatillas y rodeado de exorcistas que le lanzan agua bendita. Alguno de entre el público contesta al "amen" de Grandier, cierta mujer llora, pero todos miran afanosamente el espectáculo.

D) La masa contempla desde lejos cómo el párroco, sentado sobre un especie de litera porque las piernas están destrozadas y con la camisa impregnada de sulfuro y la cuerda enrollada al cuello, se dirige hacia la muerte. Nadie protesta, nadie hace un movimiento. Para ellos se trata de un espectáculo.

E) Después de la muerte de Grandier, el público se lanza enloquecido para tratar de recoger cenizas, restos y amuletos del brujo.

Huxley explica que no debe extrañar a nadie el que las gentes disfrutasen del espectáculo gratis que la ejecución de Grandier les había deparado. Para ellos resultaba:

"A hanging as attractive as a Punch and Judy Shaw, while a burning was the equivalent of a Bayreuth Festival or an Oberammergau Passion Play a great event for which it was worth while to make a long and expensive pilgrimage" (141).

La sátira contra la crueldad manifiesta que se descubre en la masa media de todos los tiempos y países, es un punto en el que coinciden muchos de los dramaturgos modernos. Ya he señalado que Bernard Shaw repite, una y otra vez, la idea de que el público inglés disfrutaría hoy en día en el coliseo romano, tanto como sus antepasados paganos. En el prefacio a Androcles and the Lion dice:

"If the Government decided to throw persons of unpopular or eccentric views to the lions in Albert Hall or the Earl's Court Stadium tomorrow, can you doubt that all the seats would be crammed, mostly by people who could not give you the most superficial account of the views in question?" (142).

Creo que ésta es la idea de Whiting. En THE DEVILS mueve a una masa, con las dificultades que tal tarea entraña para una obra de teatro, con el fin de satirizar la crueldad, la pasividad, la irracionalidad que el hombre, convertido en grupo numeroso, demuestra en todo tiempo. La masa de hombres que aparece en THE DEVILS no es la suma de sus personalidades, sino por el contrario el ejemplo de la deshumanización que se produce en casos similares.

(141).- Huxley. ob. cit., pág. 198.

(142).- B. Shaw. Androcles and the Lion, pág. 151.

III) AMBIENTE ANTI-RACIONAL TRAS LA MUERTE DE GRANDIER

La última escena de THE DEVILS da la medida exacta de lo que Whiting piensa sobre "los demonios" de Loudun y sobre la maldad humana en general. Excitados por el espectáculo de la muerte que ha tenido lugar ante sus ojos, los habitantes de Loudun alcanzan el nivel más bajo de sus posibilidades humanas: olvidan su parte espiritual para convertirse en meros animales de instintos irracionales. Estoy de acuerdo con Hayman cuando dice: "Whiting is very successful in evoking the charnel-house atmosphere in the town after the burning" (143).

En primer lugar aparecen Adam y Mannoury, hablando: "like two concentration camp doctors about human fat rendered down by heat to the consistency of candle wax" (144). Para ellos la muerte de Grandier no significa sino otro cuerpo humano desaparecido, una venganza cumplida y grasa humana ardiendo con llama de exquisito color.

Los exorcistas hablan regocijados con Mignon, comentando que el brujo para esta hora se está asando en el infierno, como antes lo hizo en la tierra:

Barré: He's in hell. Be sure of it.

Mignon: Tonight he roasts.

Barré: Unrepentant, frighful man! (145).

Y siguen su camino dispuestos a combatir a Satán.

La más tremenda presencia es en este momento la de Phillipe Trincant, a quien el dramaturgo describe como: "monstrously pregnant, and lumbers forward leading the -old man- by the hand" (146).

(143).- R. Hayman. ob. cit., pág. 88.

(144).- Ibid., pág. 88.

(145).- The Devils, pág. 203.

(146).- Ibid., pág. 203.

En el libro de Huxley, Phillippe, abandonada por Grandier cuando le anuncia su embarazo, se casa con un joven que acepta el niño a cambio de ciertas ventajas ofrecidas por el suegro, y ese niño nace bastante tiempo antes de la ejecución de Grandier. Pero Whiting prefiere condensar el tiempo de la acción, presentarla todavía embarazada y acompañada de un marido viejo, para aumentar así el horror del conjunto. El "old man" se siente excitado sexualmente a la vista de la muerte en la hoguera de Grandier y susurra unas palabras en el oído de Phillippe, quien asiente regocijada.

D'Armagnac y Cerisay se pasean borrachos entre las gentes y el humo. Hablan sobre parejas fornicando en la calle, sobre mujeres que llevan restos humanos en una cesta y se confiesan incapaces de entender lo que allí ha pasado. Sin embargo, dice De Cerisay: "As rational men we should be able to explain it" (147). La frase es muy importante: "deberíamos explicarnos" lo que ha pasado aquí, el por qué de esta reacción irracional de unos hombres racionales. Pero renuncian a ello y se van a casa y la obra termina, como antes he explicado, con el grito tremendo de Sister Jeanne, desesperada, repitiendo por tres veces el nombre de Grandier.

Lucien Caboche resume así la maldad de THE DEVILS:

"Elle recule au théâtre les limites de l'horreur, de la cruauté et de l'obscénité... mise en relief par la stupide cruauté de la foule et l'hystérie des soeurs de St. Ursule qui se croient ou feignent de se croire, possédés par le démon. Les hauts personnages de l'Eglise sont eux aussi jugés sans aucune pitié... C'est une pièce forte et bien composée qui exige des spectateurs des nerfs a toute épreuve" (148).

(147).- The Devils, pág. 204.

(148).- L. Caboche. ob. cit., pág. 301.

IV) LA VÍCTIMA

En el caso de Juana, de Becket, de Tomás Moro, de Lutero, se recalca su categoría de héroes, seres cuya trayectoria debe de ser imitada. Héroes que eligieron el camino de la muerte por propia voluntad y para ser consecuentes con sus ideas.

En el caso de Grandier sólo contamos con una víctima inocente, producto de la injusticia de una sociedad. Grandier no tuvo opción para elegir su camino. Grandier no quiso ser un mártir. Grandier no es un rebelde. Fué empujado, arrastrado, engañado, acusado vilmente y nunca pudo liberarse de la muerte. Juana de Arco tuvo, en cierto momento, la opción de volver a su casa de Domremy, Becket rechazó la oportunidad de quedarse en Francia, Moro desdeñó el ofrecimiento de someterse a Enrique VIII. Grandier no tuvo siquiera la posibilidad física de elegir, la trampa se cerró definitivamente en torno a su persona. Por eso Grandier es más que un héroe una víctima.

Pero, ¿no he dicho que el cura de Loudun encarna el mito de la posibilidad que el hombre tiene de conservar su integridad, incluso en una situación desesperada? Lo he dicho y es evidente. Grandier tiene un valor ejemplar en cuanto hombre religioso que al final de su camino supo encontrar a Dios y sobre todo como defensor a ultranza de la conciencia individual, pero ante la sociedad de Loudun representa el papel de la víctima. Así como en MURDER IN THE CATHEDRAL, por ejemplo, se pretende una identificación en la respuesta ante el santo entre público y seres de ficción y de la misma manera que reacciona el coro de mujeres de Canterbury deberá reaccionar el público del Festival o del teatro, en THE DEVILS hay una clara diferenciación entre público y sociedad ficticia que rodea al santo. Para los religiosos, los políticos, la gen

te de Loudun, Grandier es la víctima. Para los espectadores de tanta injusticia y maldad es también la incorporación del mito, que no podría desarrollarse en otras circunstancias.

Pero ya he dicho que, en el claro oscuro -bondad, maldad- de THE DEVILS, las sombras son mucho más evidentes que la luz y da la sensación de que la esperanza encarnada por la víctima está allí con el único fin de evidenciar la potencia de la oscuridad.

ACTITUD ANTE LA CONCIENCIA

I) EL SENTIDO DEL YO Y LA CONCIENCIA EN HUXLEY

- 1.- Trascender la propia identidad
- 2.- Afirmar la identidad

II) LA SUPERACION DEL YO EN LOS PERSONAJES DE THE DEVILS

- 1.- La superación del yo en Grandier - Hacia Dios
- 2.- La superación del yo en Jeanne - Hacia el fraude y la histeria
- 3.- La superación del yo en "la masa" - Hacia la crueldad e "intoxicación"

III) LA AFIRMACION DEL YO EN URBAIN GRANDIER

- 1.- Comparación con The Crucible de Arthur Miller

I) EL SENTIDO DEL YO Y LA CONCIENCIA EN HUXLEY

Para empezar a discutir este punto creo que conviene recordar aquí lo que dije en A MAN FOR ALL SEASONS sobre la conexión entre identidad y conciencia. Si definimos el concepto de personalidad como la diferencia individual que constituye a cada ser humano y le hace distinguirse de otro, conciencia es el sentido moral del bien y del mal que se forma en cada personalidad. La conciencia forma parte integrante de la personalidad, que es el área donde se asienta y es también el juicio que cada hombre formula sobre la moralidad de un acto. Decía que, en cierto sentido, la conciencia es el yo mismo del hombre en cuanto se compromete en un juicio moral sobre el valor de la propia existencia.

Huxley apenas utiliza la palabra conciencia y sí habla de identidad, personalidad y "yo", acepciones más modernas, que, en algunos casos coinciden plenamente con lo que llamamos conciencia y en otros se aproximan a ese concepto.

Según Huxley, y esto lo explica ampliamente a lo largo de las páginas y en el epílogo de The Devils of Loudun, el hombre ha de

mostrado que tiene dos necesidades imperiosas con respecto a su iden ti dad: 1) trascenderla, 2) afirmarla:

"Introspection, observation and the records of human beha
viour in the past and at the present time, make it very
clear that an urge to self-transcendence is almost as wi
despread and, at times quite as powerful as the urge to
self-assertion" (149).

1.- Trascender la propia identidad

Entiende Huxley que los hombres desean muy a menudo y con vio
lencia irresistible, salir de sí mismos, pasar más allá de los lí
mites de ese pequeño universo cerrado en el que se encuentran con
finados. Necesitan "the concieusness of being someone else" y para
ello pueden elegir entre tres caminos:

A) El superior, que llama "up-ward self transcendence", o sea
liberación "hacia arriba", es el más difícil de conseguir, pero tam
bién el único que puede salvar al hombre. Sólo se encuentra en algo
que exceda al hombre, o sea en Dios, considerando el concepto "Dios"
con gran amplitud. Pide del hombre un camino largo y difícil, don
de se pierde con facilidad y la utilización de medios que van desde
la negación de sí mismo, el ascetismo y la mística, hasta la música
y técnicas equivalentes. Hayman interpreta así la idea de Huxley:

"The only liberating self-transcendence is trough selfless
ness and docility to inspiration (in other words, union
with the Son and the Holy Spirit) into the consciousness
of that union with the Father in which, without knowing
it, we have always lived" (150).

B) La "horizontal self-transcendence" representa la liberación
del yo en un plano humano y horizontal. Puede ser a través de algo

(149).- Huxley. ob. cit., pág. 67.

(150).- R. Hayman. ob. cit., pág. 77.

tan trivial como un "hobby": coleccionar sellos o componer canciones, o a través del amor humano, las preocupaciones sociales o políticas etc. Sin la "liberación horizontal" del yo en el hombre no habría ni arte, ni ciencia, ni ley, ni filosofía, ni civilización. Todo ello ha surgido porque:

"In order to escape from the horrors of insulated selfhood most men and women choose, most of the time, to go neither up nor down, but sideways" (151).

La identificación del hombre con una idea, causa o sentimiento es importante pero no suficiente, dice Huxley, porque, a fin de cuentas, se trata de niveles humanos u horizontales y el hombre debe de hacer un esfuerzo constante y consciente: "To achieve upward self-transcendence into the universal life of the Spirit" (152).

C) Por fin la liberación "hacia abajo" o "downward self-transcendence", sirve para aquellos que sienten, como todos, la necesidad de huir de su identidad aprisionada y también la atracción del desorden, la relajación y la licencia:

"Drugs, elementary sexuality and herd intoxication these are the three most popular avenues of downward self-transcendence" (153).

Aplicadas estas ideas a sus personajes, sólo Grandier tendería hacia el primer camino, mientras las monjas, que habían dedicado su vida a un alto ideal, y todo el pueblo de Loudun, caen en la liberación "hacia abajo" o falsa liberación.

2.- Afirmar la identidad

Como la mayoría de pensadores modernos, Aldous Huxley está

(151).- Huxley. ob. cit., pág. 326.

(152).- Ibid., pág. 327.

(153).- Ibid., pág. 321.

preocupado por el grave problema que acecha al hombre, a pesar de hallarse en la cumbre de su poder tecnológico: el de la pérdida de su conciencia personal. Sostiene que el individuo está perdiendo el sentido de autoconciencia y que factores políticos, sociales y psicológicos amenazan su libertad, sin la cual no se es un hombre. Opina José Angel Juanes que, para Huxley: "La uniformidad es el ultraje a la naturaleza biológica del hombre" (154). La naturaleza del hombre le exige afirmar su identidad e intensificar su conciencia de ser él mismo, dice Huxley. El hecho primordial de que tú eres tú es una realidad de la conciencia individual, que tiene que ser objetivada.

"Men desire to intensify their consciousness of being what they come to regard as themselves" (155).

Esta preocupación por afirmar su identidad se aprecia claramente en Grandier, pero no en otros personajes de The Devils of Loudun, más interesados en encontrar un camino que les ayude a trascender su propia identidad.

Las ideas que Huxley expresa sobre la necesidad que el hombre siente de afirmar y superar su identidad no son nuevas ni originales. La única novedad que presentan es la elección de palabras. Está en el mismo caso que Bernard Shaw y otros escritores de nuestro siglo quienes, al querer comunicarse con una mentalidad moderna y, en la mayoría de los casos, no perteneciente a ninguna Iglesia o comunidad religiosa, evitan los términos que puedan parecer excesivamente "religiosos" o "antiguos". También es posible que Huxley, cuyas ideas sobre la relación del hombre con Dios son muy

(154).- J. A. Juanes. Aldous Huxley, pág. 106.

(155).- Huxley. ob. cit., pág. 67.

confusas, haya intentado nuevos caminos para desembocar en los tra
dicionales.

Pero la necesidad de "self-transcendente", en la que insiste el escritor inglés, es una idea filosófica de siempre y es también una vieja idea cristiana tradicional. Cuando San Agustín decía: "Nos hiciste señor para tí y nuestro corazón está inquieto hasta que descanse en tí", estaba expresando, de forma religiosa, su cons
ciencia de que en el fondo de cada ser y de la propia finitud sur
ge una inquietud radical; que el hombre posee una tensión hacia ma
yor plenitud y un dinamismo interno que le empuja, de forma vital, hacia "algo más allá" y esto es, en otras palabras, lo que explica Huxley.

Para citar un ejemplo más moderno que el de San Agustín, acu
do a Juan Alfaro, quien describe idénticas necesidades en la con
ciencia del hombre:

"Lleva en lo más profundo de su conciencia la tendencia fundamental a "ser más sí mismo" o realizarse ilimita
damente permaneciendo él mismo. Se vive a sí mismo co
mo llamado hacia el futuro; la conciencia es llamada a la esperanza. En ella vive el hombre su propia exis
tencia como "ser en esperanza", como proyecto que rea
lizar... Ser y hacerse constituyen los dos polos de la tensión dialéctica del hombre" (156).

Ser y hacerse son los equivalentes a afirmar el yo y superar el yo de Huxley. Y están unidos en el ser humano.

Sin embargo, por aportar más claridad al tema y porque Huxley y Whiting insisten más en la "segunda necesidad" del yo, voy a se
parar ambos conceptos en el estudio que sigue. Desarrollaré prime
ro el tema de la superación del yo en Grandier, Sister Jeanne y la

(156).- J. Alfaro. ob. cit., pág. 17.

masa o pueblo de Loudun. A continuación exploraré la forma que toma la afirmación del yo en Grandier solamente, comparándole con otro personaje del teatro moderno, el Proctor de Las brujas de Salem.

II) LA SUPERACION DEL YO EN LOS PERSONAJES DE THE DEVILS

1.- La superación del yo en Grandier - Hacia Dios

Todo lo que en el punto ACTITUD ANTE LA RELIGION he explicado con relación a Grandier y su ascensión hacia Dios, primero a través del pecado, después a través del amor y por último por el deseo de auto-destrucción y la aceptación del martirio, puede traducirse aquí en ansias de superación del yo, puesto que ambas necesidades se funden y complementan en el hombre religioso. Salir del propio yo, trascender la identidad, equivale a ascender hacia Dios.

Grandier recorre una etapa difícil hasta darse cuenta de que su ansia de superación sólo puede saciarla en Dios. Tarda en entender que, como diría Alfaro: "La esperanza del hombre, radicada en la ilimitación de su espíritu, tiene carácter transcendente; apunta a una plenitud, que el hombre no podrá nunca alcanzar en este mundo" (157).

Desde el principio de THE DEVILS encontramos a un Urbain Grandier descontento de la condición humana, influido por un existencialismo tal vez anacrónico y necesitando desesperadamente superar la condición inferior en la que se halla. Cuando su amigo "the sewer man", usando metáforas relacionadas con su condición, reduce al hombre a una especie de albañal:

"Well, every man is his own drain. He carries his main sewer with him. Gutters run about him to carry off the dirt" (158).

(157).- J. Alfaro. ob. cit., pág. 19.

(158).- The Devils, pág. 145.

Grandier protesta: el hombre es mucho más que eso. No es sólo un animal que se conforma con comer, beber, hacer el amor o sentarse al sol. Tiene que haber alguna salida.

Pero sus intentos de superación fallan al principio. Su amor con la viuda Ninon, que Huxley lo definiría como "elementary sexuality", no puede ayudarle a ascender. Por el contrario le hace hundirse en la vertiente humana más inferior. La propia Ninon, a pesar de su simplicidad, le comenta que cuando fué a visitarle por primera vez como sacerdote, para consolarle espiritualmente, no logró ver sino su aspecto humano:

Ninon: I saw you that day just as a man. What's the matter?

Grandier: I wish words like that could still hurt me.

Ninon: I've never seen you as anything but a man. Do you want to be more?

Grandier: Of course. Or less. (159).

La relación amorosa que intenta a continuación con Phillipe puede entenderse también como intento de superación del yo. Esta vez se mueve en un nivel superior. Si la relación con Ninon puede definirse, en términos de Huxley, como "down-ward transcendence", el amor con Phillipe sería "horizontal self-transcendence", algo incapaz de elevarle fuera de la condición humana. Grandier había creído que:

"the body can transcend its purpose. It can become a thing of such purity that it can be worshipped to the limits of imagination..." (160).

Pero cuando Phillipe le dice que va a tener un hijo se da cuenta de que el fin del amor humano es ese hijo: an egg; que el amor humano no le eleva por encima de la condición humana sino que le arraiga más en ella.

(159).-- The Devils, pág. 145.

(160).-- Ibid., pág. 128.

El encuentro de Grandier y Dios, que he descrito como "existencial" y "subjetivo", marca el comienzo de la superación de su yo, a través de la aceptación de la pequeñez humana, de la caridad, del sufrimiento y sobre todo de la experiencia personal de la existencia de un algo superior y por encima del hombre.

Esta idea es aclarada después en la cárcel por Father Ambrose que va a visitarle. Para superar el yo, viene a decir, es necesario aceptar humildemente la pequeñez humana, el pecado, la nada... y después volcarlo todo hacia ese Dios. Ponerse en camino con todo el equipaje de limitaciones y miserias y ascender hacia "the Love". Como pueda, pero en movimiento ascendente hacia arriba. Grandier comprende perfectamente ahora donde se encuentra la superación del yo y en su contestación emplea repetidas veces el verbo "to go", que indica movimiento y "love", que ahora apunta a Dios. "It is sin going to forgiveness. It is a human creature going to love" (161).

2.- La superación del yo en Jeanne - Hacia el fraude y la histeria

También Sister Jeanne está desde el principio de THE DEVILS altamente preocupada por encontrar un camino de superación de su yo.

En la primera escena, en que aparece rezando, sus palabras apuntan a la necesidad, incluso física, de "ser algo más" "de ser otra". Le echa a Dios en cara su pequeñez:

"You have made me, both in stature and in spirit, a little woman. And I have a small imagination too".

Y le explica sus anhelos:

"I have longed for another and greater voice within me to praise you".

Para acabar exponiendo su seguridad de que existe un camino ha

cia Dios y que ella lo encontrará:

"I will find a way. Yes, I will find a way to You. I shall come... There is a way to be found..." (162).

Jeanne, a pesar de que, como antes ha explicado, posee un amor de Dios muy mezclado de deseos y aspiraciones confusas, ha llegado desde el principio a la idea de que la única solución para superar la pequeñez del yo humano está en ese Dios. Pero, al contrario de Grandier, irá cayendo poco a poco en una "down-ward self transcendence" hecha de venganza, histeria y equivocado concepto del amor.

El momento en que la superación de su yo cambia de dirección es aquél en que recibe la carta de Grandier rechazando ser el capellán del convento. Las palabras que pronuncia y la risa que las acompaña son significativas:

"I was about to address myself to God in this matter. Habit. Habit. It would never do. No. It must be to man" (163).

La mezcla de amor propio herido, de deseos frustrados y de necesidad de "encontrar un camino", hacen que Jeanne aparte los ojos de Dios para ponerlos a nivel del hombre. Desde este momento comienza la caída vertiginosa hacia el engaño, el fraude, la histeria y la desesperación final. Sus posibilidades de superar el yo desaparecen y hay ocasiones en las que incluso su yo parece no existir. Caro Baroja asegura que: "Los signos exteriores de la posesión son casi siempre los mismos: la individualidad se desvanece y surge una distinta, demoníaca, que dura más o menos tiempo" (164). No sabemos hasta qué punto la superiora de las monjas fingía la posesión diabólica o hasta que punto la histeria le empujaba a creerse ende

(162).-- The Devils, pág. 137.

(163).-- Ibid., pág. 145.

(164).-- J. Caro Baroja. ob. cit., pág. 172.

monjada a momento dado, pues bien, en esos momentos de enajenación, en que Leviathan, o Beherit, o Elymy, o cualquiera de los demonios se apoderaban de Jeanne, ésta se convertía en otra persona, destruía su yo. Cuando se sentía colmada por los aplausos de la gente ante las exhibiciones, Jeanne olvidaba que había tomado el camino equivocado para conseguir superar su yo, pero el hundimiento final en el que cae, el intento de suicidio, el terrible grito llamando a Grandier, son índices de que la superiora se da cuenta de su fracaso.

3.- La superación del yo en "la masa" - Hacia la crueldad e "intoxicación"

La muchedumbre de Loudun, que asiste divertida a los exorcismos y "shows" de las monjas y lo que es peor, a la muerte terrible de Grandier y a su paso, como un guiñapo, ante las puertas de la iglesia donde fué párroco, se conduce como la describe Huxley:

"Herded into mobs the same men and women behave as though they possessed neither reason nor free will. Crowd intoxication reduces them to a condition of infrapersonal and antisocial irresponsibility" (165).

Es decir, un conjunto de individuos que, separadamente, poseen un yo personal, con la doble necesidad de afirmarlo y superarlo, pierden ambas aspiraciones, el sentido del yo, su razón y su libertad y se transforman en seres deshumanizados, por la sola razón de haberse convertido en masa, muchedumbre, o plebe.

Al poder misterioso que transforma a la masa le llama Huxley "herd-intoxication", o sea, intoxicación, embriaguez, borrachera que se apodera del rebaño humano.

El primer efecto de esta intoxicación es la falta de sensibi

(165).-- Huxley. ob. cit., pág. 318.

lidad. Cuando a Grandier le hablan de las gentes que le esperan dice: "The mob can feel neither", respondiendo a la idea de Laubardemont para quien: "The mob is made up of Christians souls. Six thousand of them are waiting for you in the market place" (166).

Sabe que no se trata de la suma de seis mil personalidades que esperan su confesión, sino de una masa confusa que ha perdido el yo, que no razona y que por ello cae en la más absurda crueldad.

Huxley había explicado que la intoxicación masiva es uno de los caminos que conducen al hombre hacia abajo, hacia una pseudo-liberación de su yo. Y añade: "Herd-intoxication desintegrates the ego more throughly than does elementary sexuality" (167).

III) LA AFIRMACION DEL YO EN URBAIN GRANDIER

Toda auténtica superación del yo lleva implícita la afirmación. En el caso de Jeanne, las monjas y la masa de Loudun, ésta afirmación no se realiza porque han cogido el camino descendente que conduce sólo a una falsa superación. En Grandier ambas necesidades de su yo están unidas, se suman y se complementan. Desde un principio el cura se debate en una serie de preguntas a las que busca contestación: ¿Por qué existo?. ¿Por qué existe mi yo?. ¿Cuál es el significado del mundo cara al yo?. ¿Cómo puedo saber qué tengo que hacer?. ¿Cual es mi verdad?. Conforme va avanzando en su camino ascendente Grandier va afirmando su yo y hallando la contestación a sus preguntas. Por ello, en el momento en que se encuentra a Dios en el camino dice al "sewerman" que ha encontrado "meaning", el significado de su vida. Y utiliza la misma palabra con Father Ambrose: "the

(166).- The Devils, pág. 200.

(167).- Huxley. ob. cit., pág. 325.

re is meaning". La iluminación de su espíritu con la verdad le produce una enorme alegría: su yo se afirma en la verdad.

En las escenas que siguen Grandier tiene que pasar por una serie de pruebas que le permitirán demostrar que sabe ser fiel a esa verdad que ha encontrado en la vida, que sabe ser fiel a su yo. La verdad que defiende es bien pequeña: su inocencia. Pero a ella se agarra y ningún argumento podrá arrancarle la confesión.

Urbain Grandier es acusado con la siguiente sentencia:

"You have been found guilty of commerce with the devil. And that you used this unholy alliance to possess, se duce and debauch certain sisters of the holy order of Saint Ursula... You have also been found guilty of obscenity, blasphemy, and sacrilege" (168).

A lo que respondió:

"My lords, I call God the Father, God the Son, and God the Holy Ghost, together with the Virgin, to witness that I have never been a sorcerer. The only magic I have practised is that of the Holy Scripture. I am innocent" (169).

No puede decir otra cosa porque sería contraria a su verdad y a su yo. Es inocente del delito que se le imputa y así se mantendrá hasta la muerte. Pero el enviado de Richelieu está interesado en que Grandier acepte que ha tenido comercio con el diablo, porque políticamente le conviene descartar las posibles dudas surgidas en el público acerca de su culpabilidad.

En el primer intento utiliza la amabilidad. Se trata solamente de poner su nombre en un documento:

Grandier: You must excuse me. No.

(168).- The Devils, pp. 192 - 193.

(169).- Ibid., pág. 193.

Laubardemont: I just want your signature. Here. That's all.

Grandier: My conscience forbids me to put my name to some thing which is untrue.

Laubardemont: You'll save us all a lot of trouble if you'll sign... (170).

Una firma en un papel parece que no tiene importancia, pero un nombre es el símbolo de la propia identidad y Grandier no puede en conciencia ser infiel a ese yo.

A continuación Laubardemont utiliza el argumento del terror. Le describe los espantosos padecimientos por los que tendrá que pasar si no firma. Le profetiza que, al sufrirlos, perderá incluso su fe en Dios y pensará que un Dios bueno no permitiría semejante dolor. El argumento tiene fuerza. No le ofrecen la vida, si firma, pero sí le prometen evitarle la tortura y Grandier teme al dolor. Y teme perder a Dios en el dolor. Pero el imperativo de su conciencia es más fuerte que todo ello. Ni siquiera explica las razones de su negativa. Se limita a decir: No.

Ni el llanto, ni la ira del tentador, logran torcer su voluntad y Grandier es conducido a la sala de tortura. Exorcistas y torturadores colaboran con Laubardemont para que el cura confiese que es culpable. Una y otra vez dice que no con la cabeza y añade: "I'm only too ready to confess my real sins. I have been a man. I have loved women. I have been proud. I have longed for power" (171). Pero esto no interesa a nadie.

Cuando lo sacan del tormento, Laubardemont emplea otro argumento: su confesión favorecerá a la Iglesia, de la que es miembro jerárquico. Si confiesa y se muestra arrepentido, ante esos miles que le observan, proclamará que ha vuelto al redil. Por el contrario,

(170).-- The Devils, pág. 195.

(171).-- Ibid., pág. 198.

si muere sin mostrar arrepentimiento, dará la razón a todos los es cépticos e increyentes:

Grandier: No.

Laubardemont: Then make a last supreme gesture for the Catho lic faith.

Grandier: This is sophistry, Laubardemont, and you are too intelligent not to know it. Pay me the same com pliment.

El último diálogo con el enviado del Gobierno aterra por su concisión:

Laubardemont: Confess.

Grandier: No.

Laubardemont: Confess.

Grandier: No.

Laubardemont: Sign.

Grandier: No. (172).

Dos voluntades frente a frente. Uno destruído físicamente, pe ro vencedor. Otro poderoso, pero vencido. Grandier muere fiel a su propio yo y obediente a los dictados de su conciencia. Su muerte es una afirmación del yo: "A man is a private thing. He belongs to himself".

1.- Comparación con The Crucible de Arthur Miller

En 1.953 Arthur Miller escribió la famosa obra de teatro que en inglés se titula The Crucible y en castellano Las brujas de Sa lem. Y que se refiere a un hecho real ocurrido en Salem en 1.962. Un grupo de chicas jóvenes, casi niñas, capitaneado por Abigail Wi lliams, sobrina del ministro protestante Parris, se dedica a ex traños experimentos paganos en un bosque de las cercanías. Tituba, una esclava, les enseña ritos paganos. El miedo o la emoción han provocado estados psicológicos raros entre las niñas, pero Abigail

(172).- The Devils, pp. 200 - 201.

les obliga a negar todo. Ante la amenaza de los mayores que "olien do la brujería" han llamado en su ayuda al reverendo Halle, espe cialista en demonios, Tituba confiesa que hay influencia diabólica en todo lo que ocurre a las chicas. Abigail se lanza a dar la ra zón a Tituba y acusa de brujas a dos personas del pueblo. Sus com pañeras le secundan maravillosamente. De inmediato se organiza la caza de brujas. Día tras día hay más acusaciones y encarcelamientos. No se pueden ya detener. Envidias, frustraciones, celos, pasiones, se mezclan a la intriga y sobre todo al histerismo colectivo. El pueblo está aterrado, las cosechas abandonadas, pero se sigue ade lante.

En el pueblo hay un hombre que se llama John Proctor. Es fuer te, bueno y trabajador. Sólo ha sido infiel a su mujer Elizabeth cuando Abigail estuvo sirviendo en su casa y el recuerdo de ese fa llo no le abandona. En su escala de valores el pecado con Abigail representa una pérdida de integridad y de bondad para siempre. Abi gail sigue enamorada de Proctor y no se para en barras. Acusa a su mujer de bruja para que le quede el camino libre. Proctor ensaya todos los medios para que la justicia advierta que se trata de un engaño, pero las niñas siguen fingiendo y no logra convencer más que a Halle. Proctor es acusado a su vez de tratos con el demonio y condenado a morir a no ser que confiese su culpa. La prueba por la que tiene que pasar es terrible. El propio Halle, convencido de su inocencia, le aconseja que confiese y se salve. Proctor duda, al fin y al cabo es un hombre pecador, ha perdido ya su dignidad, ¿qué puede importar un pecado más o una mentira más?. En un momen to de debilidad confiesa de viva voz, incluso firma el documento, pero se niega a que se haga público por razón de defender su nombre. ¿Cómo puede un hombre vivir sin su nombre?.

Muchos críticos aceptan la similitud entre la obra de Miller

y la de Whiting, aunque todos defienden que la americana es mucho más perfecta. Armand Colin dice de THE DEVILS:

"Si le thème de l'intolérance, de la superstition et de la haine obscurantiste ne manque pas d'évoquer The Crucible, les scènes de tortures et d'exorcismes donnent parfois l'impression d'être traitées comme un fin en soi, faisant ainsi perdre à la pièce la netteté d'argumentation qu'on trouvait dans la pièce de Miller" (173).

También Milton Shulman compara ambas obras en The Evening Star (174) y Hayman hace un paralelo entre las escenas de THE DEVILS, en las que Laubardemont intenta sacar una confesión de Grandier y las equivalentes en The Crucible, así como de la conducta de las embrujadas en las tragedias inglesa y americana. (175).

Creo efectivamente que, por el tema y por la forma de tratarlo, THE DEVILS y The Crucible pueden y deben ser comparadas.

Las divergencias entre ambas obras son importantes:

A) La obra de Miller contiene muchas víctimas; la de Whiting sólo una.

B) La argumentación expuesta en The Crucible es mucho más consistente. Whiting en cambio da más importancia a las grandes escenas populares y de exorcismos.

C) Ambas obras están enfocadas a aclarar aspectos de la sociedad de hoy, pero The Crucible apunta a un tema concreto, como fué la "caza de brujas" o caza de comunistas, que tuvo lugar en E.E.U.U. con Mac Arthur y que el propio Miller tuvo que sufrir, mientras THE DEVILS alude a la conducta del hombre en la sociedad de una manera más general.

(173).- A. Colin. ob. cit., pág. 225.

(174).- Ver Pasquier... ob. cit., pág. 13.

(175).- R. Hayman. ob. cit., pág. 88.

D) The Crucible es una tragedia "activa", provocada por la maldad de la sociedad de Salem, pero también por la resistencia heroica de John Proctor, quien elige entre morir o no morir, detener o no la tragedia. En THE DEVILS Grandier es mucho más "pasivo". Su heroísmo no tiene el poder de evitar la muerte o la tragedia.

E) The Crucible podría incluirse dentro de lo que se ha llamado: tragedia liberal y social, mientras que THE DEVILS entra más en las características de la tragedia clásica.

Pero los puntos en que coinciden son muchos y muy interesantes:

A) En ambas se expone el tema de que la maldad, el miedo y los intereses privados, unidos a la superstición y al histerismo, destruyen una (o varias) víctima inocente.

B) En las dos obras se respira un sentido del terrible poder de la persecución colectiva y de que la sociedad, mala y destructiva, necesita víctimas.

C) En THE DEVILS aparecen demonios que hablan a través de las monjas etc., etc. En The Crucible las chicas ven sombras infernales, se congelan con vientos diabólicos etc., etc.

D) En ambas tragedias un personaje femenino utiliza para sus propios fines a otros varios que le están sometidos. En The Crucible Abigail maneja a sus compañeras con gran maestría. En THE DEVILS Sister Jeanne convence a sus monjas, aunque de forma menos evidente.

E) Las diversas manifestaciones de religiosidad que aparecen en las dos tragedias son satirizadas. En THE DEVILS hemos visto el tratamiento dado a los exorcistas, por ejemplo. En The Crucible tenemos a Mr. Hale, cuyo trabajo es también expulsar al demonio y a quien Miller describe así:

"Mr. Hale is nearing forty... on being called here to ascertain whichcraft he felt the pride of the specialist whose unique knowledge has at least been publically called for" (176).

Pero la religiosidad de Grandier es mucho más definida que la de cualquier personaje de The Crucible, incluso Proctor. Proctor, en la tragedia americana, tiene que pasar por el dilema de firmar o no firmar una mentira, cuando en el fondo de sí mismo considera rota su sinceridad:

"... he is a sinner, a sinner not only against the moral fashion of the time, but against his own vision of decent conduct" (177).

Se considera un pecador y eso le acerca mucho a Grandier en sus últimos días, en los que se declaraba lujurioso, orgulloso y ambicioso de poder. Pero Grandier es católico y cree que los pecados se perdonan, mientras que Proctor arrastra sus culpas para siempre. Proctor considera que no es digno de ir al martirio como un santo:

"I cannot mount the gibbet like a saint. It is a fraud. I'm not the man. My honesty is broken, Elizabeth; I'm not a good man" (178).

Se trata de una duda moral sobre el valor de la integridad, en el caso de que ésta haya sido deteriorada. Es la duda de un personaje que, como dice el propio Miller, no conoce la confesión. Grandier en cambio, gracias a Father Ambrose, comprende que sus culpas pasadas están perdonadas y que debe ofrecerse a Dios en toda su pequeñez. Proctor, tras vencer ventajosamente su prueba, muere más íntegro, más hombre. Grandier gana también en integridad, pero sobre todo muere más cerca de Dios.

(176).-- A. Miller. The Crucible, pág. 37.

(177).-- Ibid., pág. 27.

(178).-- Ibid., pág. 119.

F) El punto en el que más interesa comparar ambas tragedias es precisamente el de la defensa de la integridad del yo personal, punto en el que tanto Grandier como Proctor son campeones. Arthur Miller ha expuesto en todas sus obras la idea de que el hombre tiene una responsabilidad hacia sí mismo y hacia la sociedad. En realidad la búsqueda de integridad, que advertimos en los principales personajes de sus obras, es un examen de conciencia de su comportamiento social además de individual. Pero conservar la propia integridad es muy importante para los personajes de Miller, quienes, en momentos de prueba, hablan continuamente de ser ellos mismos, de conservar su nombre, de buscar su identidad. A fin de cuentas buscar la identidad se traduce en buscar la integridad. En todas las obras hay un personaje principal que tiene que sostener una lucha, consecuencia de la aceptación o rechazo de la imagen que tiene de sí mismo.

En el caso de The Crucible, J. Proctor es el prototipo de la integridad, de la defensa del yo simbolizado en su nombre. Miller crea con él un héroe moderno capaz de defender su individualismo en nuestra sociedad masificada. Así lo consideran sus críticos. (Gerard Weales dice:

"John Proctor muere al final -su sociedad lo mató- pero su muerte adopta un halo romántico, una suerte de triumfo, una afirmación del individuo" (179).

R. Domenech cita las palabras de Verbitsky:

"Es una conciencia desnuda frente a sí misma, que elige la verdad. En la honradez de Proctor triunfa la honra esencial del hombre" (180).

(179).- G. Weales: Arthur Miller, en El teatro norteamericano contemporáneo. (Colección de artículos), pág. 105.

(180).- R. Domenech. ob. cit., pág. 43.

F) El punto en el que más interesa comparar ambas tragedias es precisamente el de la defensa de la integridad del yo personal, punto en el que tanto Grandier como Proctor son campeones. Arthur Miller ha expuesto en todas sus obras la idea de que el hombre tiene una responsabilidad hacia sí mismo y hacia la sociedad. En realidad la búsqueda de integridad, que advertimos en los principales personajes de sus obras, es un examen de conciencia de su comportamiento social además de individual. Pero conservar la propia integridad es muy importante para los personajes de Miller, quienes, en momentos de prueba, hablan continuamente de ser ellos mismos, de conservar su nombre, de buscar su identidad. A fin de cuentas buscar la identidad se traduce en buscar la integridad. En todas las obras hay un personaje principal que tiene que sostener una lucha, consecuencia de la aceptación o rechazo de la imagen que tiene de sí mismo.

En el caso de The Crucible, J. Proctor es el prototipo de la integridad, de la defensa del yo simbolizado en su nombre. Miller crea con él un héroe moderno capaz de defender su individualismo en nuestra sociedad masificada. Así lo consideran sus críticos. Gerard Weales dice:

"John Proctor muere al final -su sociedad lo mató- pero su muerte adopta un halo romántico, una suerte de triumfo, una afirmación del individuo" (179).

R. Domenech cita las palabras de Verbitsky:

"Es una conciencia desnuda frente a sí misma, que elige la verdad. En la honradez de Proctor triunfa la honra esencial del hombre" (180).

(179).- G. Weales: Arthur Miller, en El teatro norteamericano contemporáneo. (Colección de artículos), pág. 105.

(180).- R. Domenech. ob. cit., pág. 43.

En Modern Tragedy, R. Williams asegura:

"Proctor, in The Crucible, had died as an act of self-preservation: preservation of the truth of himself and of others, in opposition to the lies of the persecuting authority" (181).

y Javier Coy opina:

"Ella (Elizabeth), como John, no puede razonar sus convicciones... Sin embargo, los dos saben que el don más precioso del hombre no es la vida a cualquier precio, sino la que lleva consigo el respeto y la honradez y la conciencia del deber y de dignidad. Esta conciencia que el hombre ha unido siempre a la limpieza de su nombre, es la que, en última instancia, detiene a John" (182).

Creo que todas estas opiniones y la cita fundamental, a la que todos estos críticos aluden, de la propia tragedia de Miller, servirá para probar que Proctor es efectivamente un mito de la defensa de la conciencia individual:

"Because it is my name! Because I cannot have another in my life!. Because I lie and sign myself to lies! Because I am not worth to dust on the feet of them that hang! How may I live without my name? I have given you my soul; leave me my name! (183).

¿No son evidentes los puntos de contacto entre Grandier y Proctotor, héroes ambos de la fidelidad a los dictados de la conciencia?. Incluso el lenguaje que emplean se sirve de las mismas palabras, las que siempre utilizan los individualistas de todos los tiempos: "I cannot confess". "My conscience forbids me to put my name to some thing which is untrue". "A man is a private thing". "He belongs to himself". "Because it is my name". "Because I cannot have other in

(181).- R. Williams. Modern Tragedy, pág. 104.

(182).- J. Coy Ferrer. J. J. ob. cit., pág. 93.

(183).- A. Miller. ob. cit., pág. 124.

my life". "I cannot". "My conscience", etc.

La resistencia de Proctor es más heroica que la de Grandier, porque se juega la vida, porque tiene una mujer y unos hijos, porque ama el mundo... Su defensa de la personalidad tiene más resonancia en The Crucible que la de Grandier en THE DEVILS... pero sigo insistiendo en la misma idea que apunté en ACTITUD ANTE EL MITO: la frase esperanzadora que Coy destina al teatro de Miller en general, puede aplicarse también al Grandier de THE DEVILS:

"... arroja sobre el problema su propia concepción de los valores del hombre y su fe en que sobre esa aparente frustración, queda la posibilidad de un elevarse en busca de otras categorías, con respecto a las cuales, lo que se llama frustración, puede llegar a convertirse en la profunda y auténtica realización del ser humano" (184).

(184).- Coy Ferrer. ob. cit., pág. 19.

ACTITUD ANTE LA TRAGEDIA

I) NO TIME FOR TRAGEDY?

II) THE DEVILS - AUTENTICA TRAGEDIA CLASICA

I) NO TIME FOR TRAGEDY?

En 1.961, precisamente el mismo año en que THE DEVILS apareció en los escenarios londinenses, Whiting mantuvo en el London Magazine, periódico del que era crítico teatral, una famosa controversia con Tynan sobre el papel de la tragedia en la actualidad.

Tynan aseguraba que la tragedia no puede darse hoy, dada nuestra mentalidad y condicionamientos. ¿Cómo van a aceptar nuestros jóvenes rebeldes, obsesionados por el peligro de muertes masivas inminentes, la tragedia individual?. Además, ni dentro de un concepto cristiano, ni dentro de una mentalidad marxista, cabe el auténtico espíritu trágico que se basa en un destino hostil al hombre; porque la fe cristiana en la divina justicia y la fe marxista en la revolución social contradicen el sentido trágico de un hado ciego. En la tragedia los dioses son injustos. Aunque los héroes sean pecadores, su castigo es arbitrario y no tiene nada que ver con las faltas que antes cometieron. Los dos puntos fundamentales en que se basa Tynan para negar la tragedia son:

- 1) En toda tragedia debe de ocurrir algo que está más allá

del control humano. Hoy apenas hay un aspecto de sufrimiento para el que no exista solución política, social o psicológica. Si observamos el caso de una "susodicha" tragedia, como puede ser "La muerte de un viajante", de Miller, encontramos que el problema de Willy Loman se hubiera resuelto si una buena compañía aseguradora le hubiese ofrecido una buena pensión. No es tragedia porque el sufrimiento del protagonista proviene de una mala organización social y es controlable.

2) El hombre de hoy es perfectamente capaz de moldear su propio destino. Tynan quien titula sus comentarios: No time for tragedy? da dos definiciones de lo que es tragedia. Una, la suya propia:

"The re-enactement of stories wherein men pass through anguish and are destroyed by forces they neither comprehend nor control".

Y otra la de Susan Sontag:

"Tragedy is a vision of nihilism, a heroic or ennobling vision of nihilism" (185).

Whiting le responde desestimando los dos presupuestos anteriores:

1) La vida siempre ha sido y será vivida a nivel trágico y la experiencia no puede ser siempre reducida a términos sociales y económicos. Hay numerosos aspectos del sufrimiento humano que son imposibles de solucionar (186).

(185).- Citado por Hayman. ob. cit., pág. 95.

(186).- Dice Whiting: "For the tragedy of men is that they are men, and when there is food and drink, houses and clothing, peace, security and sanity for all, men will still be scared to death of death. The germ of tragedy will still be there, I hope". Whiting on Theatre, pág. 60.

2) El hombre no siempre es capaz de moldear su destino (187).

Pero la mejor respuesta de Whiting va implícita en las obras de teatro que creó. *Marching Song* y *Sant's Day* son auténticas tragedias de nuestro tiempo y en cuanto a *THE DEVILS* podemos advertir que cumple adecuadamente las condiciones trágicas expuestas en las definiciones que Tynan aporta. ¿No podría acaso definirse como "una historia en la que un hombre pasa a través de la angustia y es destrozado por fuerzas que ni comprende ni controla?". Es bien claro que Grandier no comprende las fuerzas que le detienen ante su iglesia, que le acusan injustamente. Cuando sus amigos De Cerisay y D'Ar magnac le advierten que su vida está en peligro de muerte por las acusaciones de las monjas, ni lo acepta ni lo cree. En cuanto a controlar esas fuerzas que le destruyen, es evidente que está incapacitado para hacer otra cosa que no sea dejarse conducir pasivamente a la hoguera.

También la segunda definición trágica que Tynan toma de Susan Sontag conviene a *THE DEVILS*, que puede describirse como: Una visión de nihilismo, una heroica o elevada visión de nihilismo. Quizás podamos excluir aquí aquellas escenas en las que Grandier encuentra un significado religioso a su nihilismo, pero repito que en el claro oscuro del bien y el mal que la obra ofrece, la luz está casi dominada por la sombra y que la filosofía nihilista que Whiting tiene sobre la vida y el mundo adquiere proporciones importantes en la presentación del mal, la violencia y el primitivismo irracional.

Creo pues que, tanto en sus palabras del *London Magazine*, como en sus propias obras, Whiting da la respuesta adecuada al presupes

(187).- "Does Mr. Tynan mean that supernatural forces existed in Oedipus's time which no longer exist today?. What has happened to them?. Have they been rationalized by rationalism". Whiting on Theatre, pág. 59.

to de Tynan sobre la no posibilidad de una tragedia en nuestros días. Para Whiting vivimos una época en que la tragedia sí es posible.

II) THE DEVILS - AUTENTICA TRAGEDIA CLASICA

Que la obra de Whiting es definible como tragedia no tiene du da. La posibilidad de incluirla en el teatro épico es muy reducida por más que críticos como Mc Cormick aseguren que: "elle doit son origine a la mode de Brecht" (188). Ahora bien y dado que hay una multiplicidad de variantes en el género, ¿a qué tipo corresponde THE DEVILS?

¿Es una obra trágica de "Social Disintegration"?. John Von Sze liski define así este tipo al que pertenecen The Crucible por ejem plo o Death of a Salesman:

"The role of society as antagonist in tragedy is as old as Greek drama, as in Euripides' The Trojan Women. But angry concentration on specific institutional society as an impersonal yet personified destructive force wor thy of the villain's role is a much more modern develop ment. What I call the Tragedy of social desintegration uses this as a support for pessimism, and also doubles as a thesis play. The vision usually calls for an unders tanding of society's individual members by society as a whole..." (189).

En realidad, THE DEVILS podría quizás ser comparada a Las mu jeres troyanas de Eurípides, pero no al tipo de tragedia social que se ha ido desarrollando más tarde y que tiene mucho de obra de te sis y de sátira social. Whiting no satiriza aspectos concretos de la sociedad que aplasta al individuo. No critica de forma específi

(188).- J. Mc Cormick. Le théâtre britannique contemporain, pág. 78.

(189).- J. Von Szeliski. Tragedy and Fear. (Why Modern Drama Fails?), pág. 46.

ca estas o aquellas formas políticas, religiosas o sociales de la sociedad del siglo XVII. Su obra no es un alegato contra determinadas estructuras equivocadas y susceptibles de ser modificadas. La sátira de Whiting apunta: a la condición humana en general; a los instintos perversos, deseos y violencia que hay en el hombre; a la esencia misma del hombre.

¿Es una tragedia ritual? o lo que Raymond Williams llama "of Tragic Resignation and Sacrifice" (190), en la que el héroe muere, como ocurría en los antiguos ritos de las religiones primitivas, para conseguir así plenitud de vida en los demás?. Este es el caso de Becket de MURDER IN THE CATHEDRAL, y aparentemente pudiera tener algunos puntos de contacto con Grandier. Pero THE DEVILS no pertenece a este tipo de tragedia, que exige que el hombre acepte libremente su muerte y tenga una opción previa para aceptar o no aceptar ese camino. Grandier nunca tuvo la elección. Su muerte es decretada por los demás. No pierde la vida por defender una causa, una idea, o una mayor comprensión, sino porque los demás lo han querido así y si al final defiende su verdad y se convierte en mito de la integridad humana ello no es la causa sino la consecuencia trágica de las circunstancias.

En MURDER IN THE CATHEDRAL veíamos que el coro de mujeres de Canterbury renacía a la vida espiritual como consecuencia de la muerte de Tomás, pero ¿qué personaje de THE DEVILS tiene una reacción, ni siquiera positiva, en el transcurso de la acción?. ¿Crece moralmente alguno de ellos?. La respuesta es obvia con sólo observar lo que ocurre en la última escena. Unicamente "los hombres del futuro", a los que alude Grandier, podrán quizás sentir las consecuencias positivas de la muerte de Grandier.

(190).-- R. Williams. ob. cit., pág. 159.

¿Es una tragedia cristiana?: Como casi todas las obras que se estudian en esta tesis, THE DEVILS tiene en su centro un personaje que muere como mártir cristiano. ¿Podemos de aquí deducir que la tragedia de Whiting pertenece a este tipo especial que hemos llamado tragedia cristiana?. La tragedia cristiana es muy similar a la ritual, con la sola diferencia de que la obligatoriedad a obrar en determinado sentido le viene dada al hombre por un Dios cristiano, en el que cree y al que teme y ama al mismo tiempo. Y ese temor y amor se traduce en una actitud que le lleva hasta el martirio. Hay por tanto un contraste entre el héroe, seguro de su verdad y los demás personajes que están en el error. Y hay una especie de triunfo final en el héroe, que muere sabiendo que ha cumplido la voluntad de Dios y que recibirá el premio en la otra vida.

En el caso de THE DEVILS es cierto que Grandier muere, como cualquier mártir cristiano, con una mezcla de desolación y alegría. Desolación porque toda muerte va acompañada de sufrimiento e injusticia, alegría, porque sabe que va a Dios. Pero el que Grandier ha ya encontrado a Dios al final de su camino no añade ni quita nada a la tragedia, que es anterior. No muere por una exigencia de Dios, sino por la maldad y el error ajenos. El contraste entre la visión del mártir y la de sus verdugos existe, pero sólo al final. Como consecuencia podemos afirmar que únicamente de forma secundaria THE DEVILS es una tragedia cristiana.

Se trata de una tragedia clásica

Es importante señalar que la Royal Shakespeare Company, cuyo director sugirió a Whiting el tema de la obra y que la presentó después en Londres, estaba especializada en tragedias clásicas de Shakespeare y otros dramaturgos posteriores y que en 1.960 había puesto en escena The Duchess of Malfi, drama escrito por Webster en 1.614, que cuenta la terrible historia de una duquesa italiana que

se enamora de su mayordomo, se casa con él en secreto y tiene que sufrir por ello la persecución hasta la muerte de sus hermanos, quienes deseaban heredar el ducado.

Ni el lenguaje poético, ni el verso, ni las continuas imágenes de la obra de Webster, encuentran paralelo en la de Whiting, pero sí el tema y el ambiente general en el que está envuelta: Cuando un crítico dice de The Duchess of Malfi:

"The evil with which the Duchess is supposed to be possessed is a projection of the evil in the minds of her brothers" (191),

pensamos que la frase podría también aplicarse a Grandier y las gentes de Loudun. Cuando señala que en la obra de Webster:

"madness is incorporated in the action"

"revenge is both a human reward for injury and an instrument of divine vengeance for sin"

"In the face of danger the Duchess is able to think and speak of Heaven; she accepts persecution as a necessary means of divine guidance" (192),

vemos qué fácilmente podrían aplicarse estas frases a la histeria de las monjas, al espíritu de venganza que guiaba a Jeanne, Adam y Mannoury y a la reacción de Grandier frente a Dios.

En cuanto al ambiente general, hay que recordar que Webster, en ésta y otras obras, lleva el drama al plano de la violencia y el desbordamiento, que tiene una visión despiadada de la vida, y que sus personajes obran a veces movidos por impulsos ciegos y subterráneos y que todo ello se traduce en un ambiente denso, como precursor de tormenta, que envuelve a sus dramas.

Es en este tipo de tragedia posterior a Shakespeare, represen

(191).- E. Brennan. Introduction to Webster's The Duchess of Malfi, pág. XII.

(192).- Ibid., págs. XII - XIII.

tada por Webster u otros dramaturgos de su época, donde debe situarse THE DEVILS. Varios críticos ingleses o americanos apuntan hacia dicha similitud al juzgar la obra de Whiting: "The effect is of a Jacobean dramatist writing a contemporary tragedy" dice Robert Miller en el Daily Mail; "There are speeches in this play that for power haven't been written by an Englishman in the English theatre since Webster" apunta H. A. L. Craig, en The New Statesman; "The Devils... has an Elizabethan sweep of dramatic texture" observa Taubman en The New York Times (193).

Si además de señalar los puntos de contacto existentes entre la tragedia clásica posterior a Shakespeare y THE DEVILS, estudiamos ahora las condiciones esenciales que se requieren para que exista tragedia, podremos demostrar que, efectivamente, la obra de Webster es una auténtica tragedia clásica adaptada a los tiempos modernos:

1) El personaje debe de ser alguien importante. Aquí se trata del cura párroco de Loudun, conocido por toda la ciudad, admirado por su prestancia física, su sabiduría y elocuencia, y dotado por Whiting de grandeza, gracias al lenguaje que utiliza. A pesar de sus limitaciones se alza por encima de los demás.

2) Debe de sufrir un cambio brusco de fortuna etc. Grandier pasa, de ser uno de los personajes más prestigiosos de la ciudad, a la prisión, la tortura y la muerte en la hoguera, perdida su dignidad y acusado de un delito nefando.

3) El tema que se debate en la obra debe de ser importante. Aquí se trata del hombre, su debilidad y grandeza.

4) Las fuerzas que se oponen al héroe deben superarle. Ya he dicho que, en THE DEVILS, se enfrentan a Grandier unos poderes ma

lignos, emanados de los hombres que forman su sociedad e imposibles de neutralizar.

5) La tragedia es pesimista puesto que incluye la derrota del protagonista y la muerte. THE DEVILS es auténticamente pesimista, tanto si nos centramos en la injusticia de la condena de Grandier, como en el concepto que el mundo y sus criaturas le merecen al autor.

6) La catarsis. Esta obra deja tras de sí un sentimiento de horror ante las iniquidades humanas, però también de compasión por la suerte de Grandier y de miedo por lo que pueda acontecer y esto es una verdadera catarsis. También el protagonista es iluminado en el último momento.

Puede concluirse que, con las características propias de una obra de nuestro siglo, John Whiting ha logrado en THE DEVILS, escribir una auténtica tragedia, semejante, por el desbordamiento del tema y por el ambiente axfixiante que lo contiene, a aquellas que se hicieron famosas en la Inglaterra posterior a Shakespeare. En ella, como cualquier héroe clásico, un hombre es arrastrado a la más terrible muerte por una fuerza poderosa, similar al antiguo "fatum".

L U T H E R
= = = = =

John Osborne

ASPECTOS GENERALES DE LA OBRA DE JOHN OSBORNE

I) LA IRRUPCION DEL "ANGRY MAN" EN LOS ESCENARIOS INGLESSES

II) LA IMAGEN PUBLICA DEL "ANGRY WRITER"

III) LUTHER: "THE ANGRY MONK"

I) LA IRRUPCION DEL "ANGRY MAN" EN LOS ESCENARIOS INGLESSES

La fecha del estreno de Look Back in Anger, la tarde del 8 de Mayo de 1.956, ha sido considerada por casi todos los críticos de teatro como un hito que marca el comienzo de algo nuevo en los escenarios. Pérez Gállego dedica muchas páginas de su libro: Literatura y rebeldía en la Inglaterra actual a estudiar las circunstancias, los antecedentes y los protagonistas de esa generación que se llamó de los "angry young men" y que comenzó a tener una importancia grande en el teatro moderno inglés a partir del estreno de Osborne. El nuevo héroe, creado por un dramaturgo desconocido, era un fracasado en la vida que trataba de entender un mundo que le era hostil. La forma violenta de expresarse y su manera de vestir y conducirse, respondía a un tipo de joven corriente en la Inglaterra de entonces. Jimmy Porter se convirtió rápidamente en símbolo de una parte muy amplia de la juventud.

Kenneth Tynan, quizás uno de los críticos más famosos del teatro inglés, describió en The Observer el impacto de Look Back in Anger sobre la Inglaterra de los años 50:

"It opened, unheralded, at the Royal Court Theatre; and the explosion of that spring night two years ago is still reverberating through the decorous anterooms of English culture. It was as if, in the tiptoe hush of a polite assembly, someone had deafeningly burped. The theatre's press agent, asked for a description of the iconoclastic young gatecrasher, said he was first and foremost "an angry young man". Before long the phrase, in itself not particularly striking, had snowballed into a cult. It did so because it defined a phenomenon that was nationally recognizable. It gave a name to a generation of young intellectuals who disliked being called intellectuals, since they thought the word phoney, affected and "wet" (1).

Daniel Salem compara el estreno de Look Back in Anger con "la revolución de Mayo" que, años después, tuvo lugar en París. Después de describir el clima de desilusión que reinaba entonces en Inglaterra, la falta de justicia social y la sobra de pobreza, las interminables medidas de austeridad, los desacuerdos internacionales, el comienzo de la liquidación del Imperio: independencia de la India, el Mau-Mau, Suez, etc., causas estas que habían producido una amarga nostalgia en la gente y una sensación de que no valía la pena ninguna revolución, presenta la rebeldía de Jimmy Porter como la del: "porte-parole de sa generation" (2).

Jimmy Porter es un héroe contestatario, intelectual proletario, que vocifera en largos monólogos contra todo lo que le rodea: la pasividad de los que no quieren comprometerse, la indiferencia general, el sistema social, el parlamento inglés, la bomba atómica, la Iglesia, la diferencia de clases, etc., etc.

Creo que, en líneas generales, Lucien Caboché tiene razón cuando señala que la revolución de los "angry young men", encabezada por Jimmy Porter, llegó a Inglaterra treinta años tarde y que, por lo

(1).- K. Tynan. Tynan on Theatre, pág. 55.

(2).- D. Salem. La révolution théâtrale actuelle en Angleterre, pp. 34-

tanto, sólo es importante para el teatro de ese país, porque en otros lugares el realismo que defienden estaba ya conseguido, el "engagement" ya superado, y "almost everyone else has ceased to believe in" algunos tópicos que Jimmy defiende (3).

Pero es que en el caso de Inglaterra el panorama teatral era diferente que en otras naciones del continente. Me voy a limitar a transcribir íntegro el párrafo que Lorda Alaiz dedica a describir la situación del teatro inglés en el momento de la aparición de Look Back in Anger:

"Así estaban las cosas: dramaturgia de gran empaque literario, transcendencia y universalidad en T. S. Eliot y Christopher Fry, de cronológicos malabarismos y tono didáctico-moral en J. B. Priestley, de revulsión de ideas a lo G. B. S. en Browne y Connan, de donosa chanza satírica en Peter Ustinov, de salón, mayordomo y elegante superficialidad en Rattigan, Hunter y Coward, y, en fin, de filiación, aunque con ímpetu revulsivo, a un determinado concepto del mundo y de la vida en Graham Greene; en cualquier caso, una dramaturgia, como puede advertirse, algo distante, evasiva o tangencial respecto a la acuciante realidad de la circunstancia inmediata y presente; así estaban las cosas, repito, cuando en 1.956 se estrenó la obra Look Back in Anger, título traducido al español de mala manera como: Mirando atrás con ira, de la que era autor un joven hasta entonces desconocido: John Osborne" (4).

Esta era la situación del teatro inglés en los años que distan entre el teatro de Shaw, de Eliot y Williams, que he analizado en las obras anteriores y que todavía persistía: T. S. Eliot seguía escribiendo y la "revulsión de ideas", que Shaw cultivó, aparecía en las obras de sus imitadores.

Lorda Alaiz no menciona siquiera las producciones de Bolt y

(3).- R. Brunstein. Seasons of Discontent, pág. 197.

(4).- F. M. Lorda Alaiz. De Osborne hasta hoy, pp. 17-18.

Whiting, omisión lamentable, pienso yo, y que me hace volver a la explicación de Fraser, según la cual, estos dos inteligentes dramaturgos han sido desatendidos por los críticos teatrales, quienes los consideraban demasiado "tradicionales" y "literarios" frente al panorama descrito por Lorda.

Jimmy Porter resulta evidentemente un rebelde y un "angry man", airado y furioso contra todo o contra nada, imposibilitado para la vida familiar con Alison, sin ideales, desconfiado, violento, sin una vocación definida y sobre todo con una tendencia a la soledad. Jimmy Porter señala la aparición, a lo lejos, de Lutero, pero todavía está distante de la personalidad del fraile agustino recreado por Osborne, todavía tiene un camino que recorrer.

A continuación de Look Back in Anger aparecieron The Entertainer, Epitaph for George Dillon y The World of Paul Slikey. En 1.960 Osborne escribe para la televisión la primera de sus obras de fondo histórico: A Subject of Scandal and Concern, que, según Pérez Gállego, señala "la llegada de Osborne a los hechos auténticos y reales" (5), y que cuenta el proceso incoado en 1.842 contra George Holioake, profesor socialista, detenido y acusado de blasfemia. Ante sus acusadores este personaje se mantiene completamente solo, rehusando la ayuda de una sociedad que no respeta los derechos humanos y que además confunde ateísmo y blasfemia.

¿Es insólito que, después de haber llevado a escena a este personaje rebelde y consecuente con sus ideas, Osborne se entusiasmasse a continuación con la figura de Lutero?. Si resumimos las características fundamentales que había tenido hasta este momento el teatro joven, lleno de vitalidad y comprometido de Osborne, tendríamos

(5).- C. Pérez Gállego. Literatura y rebeldía en la Inglaterra actual, pág. 140.

que señalar tres principalmente: el desafío al orden establecido, la creación de héroes rebeldes que llevan a cabo ese desafío en soledad, y la fuerza del lenguaje.

Si en Look Back in Anger el desafío es puramente verbal, ya que Jimmy Porter ni tiene programa definido que imponer, ni tema concreto que atacar, George Holyoake, quien fué el último ciudadano inglés condenado por blasfemia, tiene ya una realidad específica que defender y esa defensa ataca el "establishment" como lo habían atacado los anteriores, pero con más concreción.

Todos los héroes de Osborne son rebeldes, pues, y todos están solos. Esa incapacidad de mantener la relación con el resto de los seres humanos aparece en Jimmy Porter y se conserva en George Dillon, en Bill Maitland, en Archie Rice, en Holyoake, en Luther etc. Todos los personajes de Osborne parecen incapaces de amar y ser amados, o imposibilitados para conservar esa relación, si, a momento dado, la han logrado.

Y eso les empuja también a caer en la desesperación, en la frustración, en la miseria, en la furia. O les hace lanzarse contra los demás con una fuerza retórica sorprendente cuando, en realidad, ellos mismos son los verdaderos culpables de provocar el antagonismo: "Osborne wishes to make the very point that contact between his characters is frequently impossible", opina M. Banham (6).

Si los héroes de Osborne, en su romántico aislamiento, logran un impacto en la sociedad a la que pretenden atacar, y en el público, es gracias a la fuerza de sus monólogos. Porque si el tema del aislamiento es uno de los más importantes de la producción de Osborne, no lo es menos la fuerza de su retórica. Frederick Lumley des

(6).- M. Banham. Osborne, pág. 93.

cribe así el magnetismo del lenguaje de Osborne:

"Osborne's dialogue, a non-stop outburst of frustrated verbiage delivered with the brutality of the blackboard-jungle school, has a magnetism about it which holds audiences who are far removed from the world of the angry young men, American and French audiences, for example" (7).

Si tuviéramos que comparar los vociferantes monólogos de los protagonistas de Osborne con los de algún otro dramaturgo inglés, habría que volver hasta Marlowe, quien, en largos, retóricos y magníficos monólogos, dejaba que sus héroes monolíticos llevaran el peso total de la obra.

II) LA IMAGEN PUBLICA DEL "ANGRY WRITER"

Casi todos los críticos de Osborne encuentran una analogía entre el dramaturgo y sus "angry heroes". Hablando del estreno de Look Back in Anger, dice Guillermo de la Torre:

"John Osborne no oculta su agnosticismo y su antimonarquismo, su resentimiento social, su disgusto por todas las formas del "establishment" británico" (8).

Aparentemente, y digo aparentemente porque los años le han hecho mucho más conservador y optimista, Osborne se parece mucho a sus personajes. Nacido en Londres en 1.927, de padres "impoverished middle class", actor que recorrió el país con su compañía al modo de los cómicos de la legua, periodista y por fin autor de éxito, parece enamorado de ese personaje comprometido y rebelde que ofrece a su público. Es un dramaturgo para quien el sarcasmo, el insulto y la

(7).- F. Lumley. New Trends in 20th Century Drama, a Survey since Ibsen and Shaw, pág. 224.

(8).- G. de la Torre. Historia de la literatura de vanguardia, pág. 178.

provocación, son tentaciones irresistibles y cuyo máximo empeño es, como era para B. Shaw, "to shock the public" para obligarle después a pensar.

Su arte literario y ese don especial de captar "el humor" del momento, de que hizo gala en Look Back in Anger, están acompañados, en frase de H. Clurman: "by an outraged disaffection, a self-loathing projected as a contempt for society" (9).

También Lorda Alaiz (10), opina que hay numerosas razones para creer en la rebeldía personal de Osborne y añade que, desde el principio, fué considerado rebelde por críticos y público, tal vez por sus continuas peroratas contra periodistas etc., también por la famosa carta en Tribune, en la que decía cosas como la siguiente:

"There is murder in my brain, and I carry a knife in my heart for every one of you, Macmillan, and you, Gaitskell, you particularly. I wish we could hang you out, with your dirty washing on your damned Oeder Neisse line, and those seven out of ten Americans too. I would willingly watch you all die for the West, if only I could keep my own minuscule portion of it, you could all go ahead die for Berlin, for Democracy, to keep out the Red hordes or whatever you like... Till then, damn you England. You are rotting now, quite soon you'll disappear" (11).

Y por sus manifestaciones sociales en favor de las clases no privilegiadas. ¿Surgen sus héroes de la manera de ser rebelde de su creador o, por el contrario, como le sucedió a Byron con el Childe Harold, se identifica "a posteriori" con la rebeldía de sus personajes?. La pregunta es muy difícil de contestar. Osborne sigue escribiendo para el teatro y sus obras continúan siendo prueba, muchas veces, de su descontento con el mundo real o con el "establishment",

(9).- H. Clurman. *The Divine Pastime-Theatre Essays*, pág. 143.

(10).- F. M. Lorda Alaiz. ob. cit., pág. 41.

(11).- Citado por R. Hayman. *John Osborne*, pág. 8.

por más que en su vida privada parezca haberse adaptado bastante a ese mundo que, en principio, odiaba. Más importante que este problema es el señalar que, para Osborne, y otra vez lo comparo con Shaw, el teatro es el lugar donde el público siente, vibra, se estremece y juzga, no el sitio a donde se acude para pasar el rato. En realidad el teatro es para Osborne un arma, "a weapon":

"I love the theatre more than ever because I know that it is what always dreamed it may be: a weapon. I am sure that it can be one of the decisive weapons of our time. We, who work in the theatre have power and we should never underestimate as we do the extent of "that power" (12).

dijo en 1.957. Y este enfoque serio de las posibilidades del teatro lo relaciona, no sólo con Shaw, sino con Eliot, Williams, Bolt y Whiting, por otra parte tan diversos entre sí. La diferencia con un dramaturgo como Shaw es que éste tiene todo un programa de reformas y una filosofía para ofrecer a su público y en cambio Osborne no explica lo que pretende ofrecer por vía de reforma, se limita a rechazar.

III) LUTHER: "THE ANGRY MONK"

En Junio de 1.961, the English Stage Company presentó en el Royal Court of Nottingham la obra de Osborne: LUTHER, dirigida por Tony Richardson y protagonizada por Albert Finney. Basada en el famoso personaje religioso, de todos conocido, está dividida en tres actos, que suman en total doce escenas y narran distintos episodios de la vida del reformador alemán, desde su entrada como novicio en los agustinos de Erfurt, en 1.506, hasta que decide recluirse a la vida hogareña con su mujer, la ex-monja Catalina, en 1.527.

(12).-- Citado por S. Trussler. The Plays of John Osborne, pág. 189.

LUTHER es una buena obra dramática, una de las más interesantes de Osborne y de hecho fué tratada con enorme respeto por la mayoría de críticos. R. Domenech la considera como: "El gran salto en la evolución del teatro de Osborne" (13), K. Tynan asegura que: "Lutero es la muestra más elocuente de literatura dramática que ha dignificado el teatro desde Look Back in Anger" (14) y Lucien Caboche opina que, gracias a LUTHER, Osborne puede considerarse entre los tres grandes del teatro moderno inglés (con Pinter y Wesker) (15).

LUTHER sólo puede entenderse dentro de la perspectiva del "angry man", que irrumpió en los escenarios ingleses en 1.956, creado por la pluma de un "angry writer". Porque LUTHER es la historia de un "angry monk" que, por motivos individuales, se enfrenta con el orden de la cristiandad y lo destruye.

He dicho que los temas constantes del teatro de Osborne eran: un solo personaje rebelde, un desafío al orden y un lenguaje de impresionante retórica vociferante. Las tres características se hallan en plenitud en LUTHER: allí tenemos al agustino alemán llenando el escenario por sí solo, el desafío al "establishment", y los terribles discursos de Lutero.

Plays for England, Tom Jones, Inadmissible Evidence, A Patriot for me, A Bond Honoured, Time Present, The Hotel in Amsterdam, The Right Prospectus, Very like a Whale, West of Suez, Hedda Gabler y A Sense of Detachment son obras de Osborne que vinieron a continuación. Creo que ninguna tiene la categoría de LUTHER, porque no pre

(13).- R. Domenech. El teatro hoy, pág. 78.

(14).- K. Tynan. ob. cit., pág. 50.

(15).- L. Caboché. Le Théâtre en Grande Bretagne pendant la Seconde Guerre Mondiale, pág. 306.

sentan las condiciones históricas, religiosas y personales que ha
cen del famoso protagonista el "angry hero", concordado con la ma
nera de ser del escritor y con el tema planteado, con tanto éxito,
cinco años antes.

ACTITUD ANTE EL MITO

I) DESMITIFICACION DEL PERSONAJE

II) UNA NUEVA MITIFICACION

1.- El rebelde

2.- El hombre fiel a su conciencia

I) DESMITIFICACION DEL PERSONAJE

Osborne encuentra en Lutero un personaje que pertenece a la historia mundial y a la hagiografía protestante, universalmente conocido, admirado o rechazado, pero en modo alguno ignorado. Lutero corresponde también a ese tipo de personalidades, cuyo interés se ha mantenido a través de los siglos y cuya riqueza y complejidad se prestan a abundantes y diferentes interpretaciones.

Como fundador de un movimiento religioso con miles de seguidores, para los cuales ha sido ejemplo a imitar, solución de sus problemas y santo admirado, Lutero es un mito.

Para los católicos, quienes, al margen de opiniones aisladas y de la moderna corriente que tiende a rehabilitar su figura, lo han rechazado como el hereje que destruyó la unidad religiosa europea, también es un mito.

Si digo que Osborne desmitifica a su personaje, aludo a la opinión general que de Lutero tiene la masa inglesa no católica. No me refiero, naturalmente, a opiniones católicas, ni tampoco a las

mantenidas por ingleses aislados, como Whiting, dramaturgo tratado en esta tesis, quien, curiosamente, describe así al Lutero histórico:

"... this disgusting peasant, filthy in word, mind and body, a kind of human sewer, did more harm to Western Europe than any other man. Graceless and repulsive, he blundered into history on his knees, brought there by a clap of thunder, his bestial superstition, and fear for his safety, both spiritual and physical. Elevated far above his capabilities by ignorant and commercial interests he was giving to making pig noises against authority. But when authority moved against him he became as servile as a sponge" (16).

Para Whiting, Osborne no ha desmitificado a su personaje. Pero la opinión pública no habla con esa dureza del reformador alemán. Si bien es cierto que siempre se le ha considerado como hombre violento y de rudo lenguaje, también se piensa que buscó la verdad y que no fué comprendido por la Iglesia de su tiempo.

En mi opinión Osborne desmitifica a su personaje, para volver a mitificarlo según sus propias ideas sobre lo que es un héroe. Estudia a Lutero a la luz del siglo XX, lo hace descender de su pedestal, lo priva de toda posición de privilegio, lo humaniza y acerca al público, incluso poniendo en evidencia sus lacras más escondidas. Y realiza además el proceso opuesto, es decir, lo eleva sobre los demás hombres, ante los que lo convierte en modelo y ejemplo a admirar. Lo transforma de nuevo en mito.

Pero se trata de un personaje que pertenece a la historia. ¿Es que Osborne la falsifica o adultera?. No. Osborne respeta la historia. Los hechos más salientes de la vida del reformador alemán y, aunque poco acentuadas, las causas externas que provocaron la rup

(16).- J. Whiting. John Whiting on Theatre, pág. 38.

tura con Roma, están patentes en LUTHER. Pero al subrayar los motivos psicológicos que influyeron en la conducta del monje agustino y al reflejar, hasta lo repugnante, los problemas fisiológicos que le acuciaron, así como el lenguaje malsonante, lo convierte en un hombre francamente desagradable: primero es en la obra un novicio neurótico y estreñado y más tarde un fraile vociferante que clama reforma ante la masa, en discursos mitad auténticos mitad "osbornianos", pletóricos de lenguaje vibrante, pero también de frases e insultos casi siempre molestos para la sensibilidad del público normal de 1.961. No se si el espectador de la obra de Osborne tendrá una idea muy elevada de Lutero, pero desde luego su figura aparece desprovista de todo sentido reverencial.

Tampoco la religión sufre directamente en la obra de Osborne, aunque la figura del protagonista esté interpretada a la luz de un agnóstico del siglo XX. Como luego explicaré con más detenimiento, se aprecia el esfuerzo del dramaturgo por presentar el proceso religioso de su héroe como algo paralelo e inseparable del proceso fisio-psicológico. Pero desde luego Lutero no representa en la obra al hombre religioso tradicional que podrían admirar sus seguidores y el descubrimiento de su verdad fundamental: la justificación por la fe, está expuesto de forma que podría muy bien escandalizar a espectadores poco escrupulosos. Neville Denny habla así de esta "desmitificación religiosa" del Lutero de Osborne:

"The grunting, sweating, smelling-figure, big and coarse and bullocklike become real in a sense unapproached by traditional hagiography on the one hand or by conventional catholic demonology on the other (17).

¿Pretende acaso Osborne destruir al personaje?. No. Opino que

(17).- N. Denny. Osborne, pág. 163.

el dramaturgo inglés admira diversos aspectos de su héroe y se dispone a convertirlo en ejemplo y modelo del hombre de su tiempo. Osborne lanza su mito aprovechando la dinámica inagotable de Lutero.

II) UNA NUEVA MITIFICACION

El mito que Osborne lanza en su LUTHER tiene dos facetas, in separables entre sí: 1) la rebeldía y 2) la fidelidad a su conciencia. La actitud de rebelde le convierte en arquetipo ante una so ciedad masificada -la de su propio tiempo y la del siglo XX- que se limita a obedecer ciegamente los mandatos de una autoridad en crisis, a la que se fustiga en la obra. Y Lutero se convierte en rebelde porque su conciencia no está satisfecha, al principio, y porque su conciencia le obliga a defender la verdad descubierta después. Conciencia y rebeldía son como el motor impulsor y la fuerza bruta, aunque a veces parece que es la rebeldía la que pro voca los problemas de conciencia y otras que su conciencia le obli ga a producir choques rebeldes.

Acentuando estas dos características Osborne logra mitificar de nuevo a Lutero ante nuestros ojos. Es una nueva presentación del héroe histórico del siglo XVI, que el escritor considera más válida para el espectador del siglo XX.

1.- El rebelde

Antes de descubrir -o serle revelada- la verdad de la justifi cación por la fe, Lutero es ya un rebelde. Asqueado de sí mismo, obsesionado por complejos y falsas culpabilidades, temeroso y su friente, incapaz de identificarse con sus hermanos agustinos de Er furt, Lutero es un rebelde en potencia. Un rebelde sin causa apa rente.

Después de descubrir su verdad salvadora y consciente de su

obligación de hacerla llegar al máximo de creyentes, Lutero es un rebelde, ahora con una causa definida, que se opone a una Iglesia estancada en la Edad Media.

Neville Denny lo define como:

"... the enduring type or symbol of the intellectual in revolt, rocking an entire civilization on its foundations, who turned the full annihilatory blast of an unrefined scatological rethoric on all the deceit and sterility he had come to recognize in the Establishment he had become a member of it" (18).

Es decir, con las características de dureza, constancia, fuerza y falta de adaptabilidad que ostentan los rebeldes de todas las épocas. La rebelión de Lutero parte de su proceso intelectual, por ello sus raíces son más hondas, por ello no puede apartarse de su deber de conciencia.

El Lutero de Osborne es el individuo aislado, que posee la fuerza suficiente para destruir el orden establecido. Es, como dice Fraser:

"A powerful figure, earthy, groaning, alive... Osborne's central interest will never be the movement of society as a whole but the individual, the powerful, suffering, partly creative, partly destructive individual, who refuses to play the game according to the ordinary rules" (19).

Creo que Fraser acierta en su juicio. El interés de Osborne está siempre en el hombre, ya lo hemos visto en el caso de Look Back in Anger, pero aquí posee un individuo con una causa que sostener y con una realidad histórica que prueba lo que el escritor ha defendido en palabras: que el hombre posee una enorme fuerza para modi

(18).- N. Denny. ob. cit., pág. 164.

(19).- G. S. Fraser. The Modern Writer and his World, pág. 233.

ficar el mundo si se niega a "to play the game", como hace la inmensa mayoría. No es la historia la que modifica al individuo, en este caso, sino el hombre solo quien modifica la historia. Además Lutero es el único de nuestros "héroes cristianos" que, en cierta forma, triunfa, puesto que sigue viviendo cuando la obra finaliza y su causa persiste.

Osborne no defiende la reforma concreta que hizo Lutero --luego demostraré que la rechaza desde el punto de vista social-- pero exalta al rebelde. La fuerza, la potencia, el ímpetu destructivo de que hace gala su Lutero. Ese es el mito que nos ofrece en LUTHER.

2.- El hombre fiel a su conciencia

Con tal insistencia nos presenta Osborne el mito del hombre fiel a su conciencia que, en LUTHER, el punto de partida de su revolución no parece estar en los abusos eclesiásticos, ni en la corrupción y desintegración de aquel mundo, sino en la intuición resplandeciente de la fe sola, en la obsesionante y martilleante idea fija, descubierta o revelada, pero convertida en imperativo categórico.

El proceso de la búsqueda de Dios en Lutero, y el proceso de la búsqueda de la verdad, son también el desarrollo de la tremenda emergencia de su yo. Dolorosa, angustiosa, lentamente, su identidad va tomando forma en Lutero, despojándose de su infancia, madurándose en el dolor.

Y la conciencia atormentada va distinguiendo poco a poco la verdad de lo que no lo es. El acto primero está íntegramente dedicado a realizar esta iluminación de la conciencia del reformador y a describir su inicial crisis de identidad.

La segunda parte de la obra desarrolla en cambio la forma en la que la presión interna de esa conciencia iluminada empuja a Lu

tero, como una catapulta, hacia la destrucción de todo lo que se oponga a su realización. Hacia el triunfo público de la conciencia individual.

Cuando LUTHER se estrenó en Estados Unidos, News Week interpretó el tema de la obra como "an indomitable conscience battling against rottenness (20) y Lorda Alaiz asegura que:

"El espectador abandona el teatro con la impresión de haber conocido al hombre que inventó la idea de la conciencia individual, sin responsabilidad ante ninguna autoridad terrena" (21).

(20).- Citado por Carter. John Osborne, pág. 39.

(21).- Lorda Alaiz. ob. cit., pág. 45.

ACTITUD ANTE LA HISTORIA

I) SICOANALISIS A SU DIMENSION PRIVADA

- 1.- Conflicto con los padres
- 2.- Sensación de soledad y abandono
- 3.- Sentido de culpabilidad
- 4.- Problemas fisiológicos

II) EL REFORMADOR .

III) EL MUNDO DE LA REFORMA

IV) PROYECCION DEL HEROE HACIA LA EPOCA ACTUAL

I) SICOANALISIS A SU DIMENSION PRIVADA

Al tratar de recrear un personaje mundialmente famoso como es Lutero, Osborne tiene necesariamente que elegir entre el copioso material que se presenta ante sus ojos. La bibliografía sobre Lutero es abundantísima y querer incluir toda la complejidad histórica del personaje en una obra de teatro es imposible. Sería necesario reflejar al individuo en su doble dimensión: privada y pública, in dagar en los motivos que le indujeron a convertirse en rebelde con tra la Iglesia y reflejar los efectos del choque.

Osborne acentúa la primera parte, o sea dedica más esfuerzo a describir al hombre mismo y sus razones internas. Utiliza, como fuente principal, el libro de Erik H. Erikson: Young Man Luther, publicado dos años antes de la aparición de LUTHER y que pretende ser un intento sicoanalítico de interpretar la personalidad de Lutero. Erikson, médico siquiatra, se basa en las teorías de Freud, en el trabajo de Anna Freud (22) y en el de Heintz Hartmann (23).

(22).- A. Freud. Ego and Mechanisms of Defence.

(23).- H. Hartmann. Ego, Psychology and the Problem of Adaptation.

La idea de Erikson no es nueva ni original. Como explica el profesor jesuíta de la universidad gregoriana: Ricardo García Villoslada, en su reciente libro sobre Lutero (24) ha habido tres intentos serios de sicoanalizar al reformador: el del jesuíta G^{ri}sar, el del americano Smith y el del danés Reiter. Todos ellos siguen la extraña afirmación de Kierkegaard: "Lutero... es un enfermo de extrema importancia para la Cristiandad". Erikson continúa en la misma dirección. En su obra, Lutero atraviesa una crisis de identidad que le conducirá al "hombre nuevo" de la Reforma. Sus raíces subconscientes habrían sido la más completa forma del complejo, o complejos, que sufrió en su infancia y de la represión consiguiente.

No es extraño que Osborne, autor que se interesa sobre todo por el hombre, se apasionase con el libro de Erikson y quizás las palabras de M. Oraison nos den la clave del por qué conformó su LUTHER a este estudio psicológico:

"Hay un juego muy atrayente que consiste en buscar en la psicología de los personajes históricos, ya sea para describirlos -!Como si se les hubiera conocido!- ya sea para escrutar sus profundidades. Este juego, gratuito en muchas ocasiones, lleva en otras a imaginar al personaje de quien se trate en función de la propia psicología del individuo que lo estudia y que proyecta -sin querer e incluso sin darse cuenta- sus reacciones afectivas sobre su héroe, en positivo o en negativo. Y sin embargo semejante trabajo de búsqueda, por muy arriesgado que sea, presenta por lo menos la ventaja de abandonar el terreno de la abstracción ideológica por el estudio aventurado de las reacciones existenciales concretas" (25).

¿Hasta dónde es válido, desde el punto de vista de la historia, que es el que nos interesa en este momento, el intento de Osborne?

(24).- R. García Villoslada. Martín Lutero, V, I. II.

(25).- M. Oraison. Psicología y sentido del pecado, pág. 19.

Oraison nos presenta los inconvenientes: "juego gratuito en muchas ocasiones" y "peligro de prestar al individuo estudiado la sicología de quien lo estudia", y también las ventajas: "abandonar el terreno de la abstracción por el estudio de las reacciones existenciales concretas".

Además Osborne, para su estudio psicológico, no acepta sino una versión, que, por muy documentada que esté, se amolda a la sicología de Freud. No puede decirse, pues, que su estudio histórico del personaje sea perfecto. Tampoco lo intenta. LUTHER no es un estudio en historia sino una obra dramática y, desde este punto de vista, la exposición intimista de la primera parte resulta muy interesante.

La aplicación del psicoanálisis al héroe de la obra descubre en él cuatro problemas, íntimamente relacionados entre sí y que distingó sólo para mayor facilidad de comprensión: 1) Conflicto con los padres. 2) Sensación de soledad y abandono. 3) Sentido de culpabilidad. 4) Problemas fisiológicos.

1.- Conflicto con los padres

La figura de Hans Luther es, aparte de la de Martín, la que posee más fuerza individual en la obra. Hans es un minero de clase social baja -se nos advierte que va camino de convertirse en propietario- inteligente, incisivo y lleno de resentimiento por la decisión de su hijo de entrar en el convento. Aparece sólo en dos escenas, pero la influencia sobre Martín queda patente a lo largo de toda la obra.

La primera vez que sale a escena es con ocasión del ingreso de Lutero en la orden agustina. Representa un punto de vista comprensible en relación con la vocación de su hijo: ha gastado mucho en su educación y esperaba un brillante porvenir, ¿por qué le ha defraudado?. Además, Hans es un ser vital y extrovertido, que gusta de

la vida, el vino y las mujeres y ello no le impide "creer en Dios". ¿Por qué su hijo va a encerrarse en una celda, lejos de la vida y en una Orden donde nadie va a apreciar su preparación intelectual?. En la conversación que sostiene con su amigo Lucas ese "por qué" doloroso de Hans Lutero resuena continuamente:

Hans: "Do you know why? Lucas: Why? What made him do it? What made him do it?."

Lucas: Let's go home.

Hans: Why? That's what I can't understand. Why? Why?. (26).

El diálogo más significativo entre padre e hijo tiene lugar después de la ceremonia de la primera misa celebrada por Martín Lutero, a la que acude el padre y tiende a establecer la relación entre ambos, importante para comprender más tarde la relación Lutero-Dios. El enfrentamiento es más que un simple conflicto generacional o que la desilusión de un padre que soñaba con un porvenir brillante para el hijo.

Revela sendas frustraciones y un trauma psicológico en Martín, producido por el padre -y la madre en forma diferente- durante la infancia. La respuesta de Martín a los "por qué" de su padre es la siguiente:

"You disappointed me too, and not just a few times, but at some time of every day I ever remember hearing or seeing you, but, as you say may be that was also no different from any other boy. But I loved you the best. It was always you I wanted. I wanted your love more than anyone's, and if anyone was to hold me, I wanted it to be you. Funnily enough, my mother disappointed me the most, and I loved her less, much less. She made a gap which no one else could have filled, but all she could do was make it bigger, bigger and more unbearable..." (27).

(26).- Luther, pág. 16.

(27).- Ibid., pág. 43.

Se trata de una frustración en el amor excesivo o enfermizo que Martín sentía en su infancia por el padre y la madre. Pero, ¿qué es lo que éstos hicieron para defraudarle así?. Hans no lo gra entenderlo, porque tampoco su hijo lo comprende. Trata de ex plicar que su madre le reñía por todo, incluso le pegó por haber robado una nuez. Hans no acepta la acusación, ni tampoco la voca ción de Lutero, ni la explicación de que se debe a una promesa que hizo a santa Ana la noche de la famosa tormenta que le aterrorizó. Para Hans todo lo que le ocurre a Martín proviene del miedo:

"You know what Martin, I think you've always been scared ever since you could get up of your knees and walk. You have been scared for the good reason that that's what you must like to be" (28).

La explicación de Hans es válida hasta cierto punto. Es cierto que Martín Lutero tiene miedo y no está nunca seguro, pero ello pro viene, quiere sugerir Osborne siguiendo a Erikson, del complejo in cubado en su infancia, quizás porque el padre le arrancó demasiado pronto de los brazos de la madre. Ese complejo le produce una alter nancia amor-odio hacia los padres y un deseo continuo de volver a esa infancia, que, para él, simboliza seguridad e inocencia. La ex posición del complejo freudiano en Lutero no está claramente expues ta. Kitchin define este diálogo entre padre e hijo como: "A wonder ful scene, marred only by the Freudian solution so confusingly re ferred to" (29).

Tal vez Osborne logre expresar mejor el problema de Lutero a través de los símbolos. En la segunda escena, cuando Martín, maci lento y aterrorizado, se encamina a celebrar su primera misa, un

(28).- Luther, pág. 43.

(29).- L. Kitchin. Drama in the Sixties (Form and Interpretation), pág. 186.

enorme cuchillo que, en el decorado, cuelga en el aire atravesado por el torso de un hombre, simboliza que el fraile está roto y dividido en dos pedazos. Y hay también un cono, rodeado de oscuridad, de cuyo fondo, como saliendo de un tunel oscuro que llega hasta la infancia, sale Martín. Miedo, angustia, sudor, todo se une en este momento, pero lo que predomina es el deseo de volver hacia atrás, a esa infancia comfortable que está a punto de perder:

"I lost the body of a child, a child's body, the eyes of a child and the first sound of my childish voice. I lost the body of a child; and I was afraid, and I went back to find it... The lost body of a child, hanging on a mother tit, and close to the warm, big body of a man, and I cant find it" (30).

Hay en la obra otro símbolo importante. Cuando Lutero se decide a clavar sus tesis en la puerta de la iglesia de Wittenberg, es decir, cuando el "hombre nuevo" ha vencido al "hombre viejo", en frase de Erikson, un niño que se hallaba jugando en las gradas del templo, mira tristemente a Martín y desaparece para siempre. A partir de ese momento Lutero sigue su camino en la vida, aparentemente liberado del padre, quien no vuelve a aparecer, pero en el fondo todavía dependiendo poderosamente de su personalidad. Incluso lo que llama "revelación de la torre" radica posiblemente en una idea de Hans, que Martín explica a Weiland: "mi padre es medio teólogo, y asegura que los hombres no se salvan sólo por las obras".

También en la escena de Lutero con el "caballero", cuando és te le reprende por no haber defendido a los campesinos y le acusa de que para lo único que le sirve su reforma es para casarse, como todos los demás, Martín contesta que su padre, por lo menos, se sentiría halagado por esa boda. Y en la última escena de la obra, cuando

(30).- Luther, pág. 24.

do sostiene en brazos a su propio hijo que llora, le repite las mismas palabras que Hans pronunciara años antes en ocasión semejante.

La influencia de Hans Lutero sobre su hijo es importante en LUTHER y está patente a lo largo de toda la obra. En conjunto podemos decir, con Mc Cormick:

"... dans Luther le personnage principal est conçu en terms freudians. Luther se révolte contre le Pape parce qu'il est déjà en révolte contre son père, qui n'arrive pas à le comprendre" (31).

2.- Sensación de soledad y abandono

"He is always afraid, always lonely, and always tormented. He is driven on incessantly by his own daemon" (32).

Las palabras de Lumley pueden servirnos de introducción a este punto. El sentido de soledad y abandono, que acompaña a la mayoría de personajes de Osborne, es muy claro en Lutero desde el primer momento que aparece en escena. Por diversas razones, entre las que predominan el miedo, el recuerdo de la promesa hecha a Dios el día de la tormenta y la frustración de sus sentimientos filiales, Lutero ha decidido ingresar en la orden de los agustinos, donde presume que encontrará la paz y la comprensión que necesita. Pero su soledad se acrecienta más todavía en contraste con la atmósfera de comunidad que se respira en el convento.

La primera escena de la obra nos presenta la ceremonia de ingreso en la orden. Martín permanece arrodillado frente al prior y la comunidad. Cada uno de los monjes avanza hacia él y le da el beso de paz. Todos iguales, unidos en la misma empresa, en un rito compartido y mayoritario.

(31).- J. Mc Cormick. Le théâtre britannique contemporain, pág. 31.

(32).- F. Lumley. ob. cit., pág. 227.

Lo mismo ocurre en la segunda escena. Los frailes van pasando en fila para realizar su confesión pública ante el prior. Martín se queda detrás de todos, su sentido de aislamiento en brusco contraste con el de sus hermanos unidos y, entre muchas otras sensaciones, destaca en él la de soledad: "I am alone. I am alone, and against myself" (33), musita. No sólo se siente aparte de todos, sino también en lucha consigo mismo. La entrada al convento ha agudizado en Lutero ese sentido de abandono que vivió desde la infancia. Incluso la naturaleza le parece contraria. En una conversación con Staupitz, vicario general de los agustinos. Martín le asegura que hasta los pájaros desaparecen del jardín cuando él llega:

Martin: The birds always seem to fly away the moment I come out here.

Staupitz: Birds, unfortunately, have no faith.

Martin: Perhaps it's simply that they don't like me (34).

Lutero vive en el convento vuelto hacia sí mismo, encerrado en sus complejos y preocupaciones, como cualquier personaje de Osborne: "They are all written from inside the egomania" (35), sufriendo en soledad. No tiene amigos ni confidentes, sólo su superior Weinand parece entenderle y por eso le aconseja, una y otra vez, que no se preocupe tanto de sí mismo.

En absoluta soledad "descubre" Lutero, o "le es revelada", la famosa verdad de la justificación por la fe. A partir de ese instante el Lutero de Osborne se verá liberado de muchos sufrimientos, pero no de la soledad. Su período de pasividad en relación con el mundo ha pasado, ahora comenzará ese período activo en el que tendrá que exponer sus ideas ante la sociedad, cueste lo que cueste, si es

(33).- Luther, pág. 20.

(34).- Ibid., pág. 52.

(35).- R. Hayman. ob. cit., pág. 9.

necesario solo contra todos, en el aislamiento necesario al rebelde:

"I need no more than my sweet redeemer and mediator, Jesus Christ, and I shall praise Him as long as I have voice to sing; and if any one doesn't care to sing with me, then he can howl on his own. If we are going to be deserted, let's follow the deserted Christ" (36).

dice en el sermón de Wittenberg, uniendo así su soledad con la de Cristo. Ni Cayetano, ni el Papa, tendrán poder sobre Lutero, pues to que está seguro. ¿Es la soledad del rebelde o la rebeldía del solitario?. Ambos conceptos se mezclan en la obra de Osborne. Cuando Lutero se presenta en la dieta de Worms sentimos que la soledad enfermiza del primer acto se ha convertido, gracias a Osborne, en la soledad triunfante del rebelde.

3.- Sentido de culpabilidad

Ya he dicho que la soledad de Lutero no está vacía, sino cargada de angustia y sensación de culpabilidad. Ese miedo a todo, del que su padre le acusa, se transforma, al entrar en el convento y tener que obedecer las reglas estrictas de la Orden, en su continuo y angustioso análisis de faltas supuestas o verdaderas y en la certeza subsiguiente de que es imposible obedecerlas a rajatabla y que, por lo tanto, se va a condenar. Se siente inseguro, perseguido, perseguido por el diablo, incluso predestinado a sufrir. Se debate entre pequeñas faltas, sueños extraños y obsesiones eróticas: "No dejéis que os obsesionen", le aconseja Weiland, pero Martín no logra contener el aluvión y tiene la impresión de que no hay perdón para él.

En una primera escena, que tiene lugar en el convento, Osbor

(36).- Luther, pág. 26.

ne aporta la idea católica sobre la salvación para enfrentarla más tarde con la luterana. Durante la comida un hermano resume, en voz alta, aquello que es necesario para salvarse: "hay que amar a Dios sobre todas las cosas y al prójimo como a sí mismo". A continuación lee una larga lista de mandamientos positivos y negativos, de la ley de Dios y de la Iglesia y acaba advirtiéndole que el ojo de Dios ve todo. Martín está sirviendo la mesa y no dice nada, pero en la escena siguiente, la de la confesión, comprendemos, por sus palabras y ademanes, que está destrozado ante su incapacidad para cumplir todo aquello.

La sensación de culpabilidad e impotencia se acrecienta el día que tiene que celebrar su primera misa. Weinand no sabe qué hacer para ayudarlo, puesto que una y otra vez vuelve al confesonario. Le acusa de que bebe sus preocupaciones como la sanguijuela la sangre y de que el convento en pleno conoce sus escrúpulos: "The whole convent knows you are always making up sins you're never committed" (37), pero Martín casi se desmaya en el momento cumbre de la consagración, cuando se dispone a ofrecer a Cristo por sus pecados y los de todo el mundo.

La constante sensación de pecado le lleva al odio de su propio cuerpo, causa primera de pecado, según cree:

"If my flesh would leak and dissolve, and I could live as bone, if I were forged bone, plucked bone and brain, warm hair and a bony heart, if I were all bone, I could brandish myself without terror, without any terror at all. I could be indestructible" (38).

Las palabras de Lutero nos recuerdan aquí las de Hamlet: "si mi cuerpo pudiera disolverse y evaporarse..." y es que ambos, Lute

(37).- Luther, pág. 26.

(38).- Ibid., pág. 21.

ro y Hamlet, responden a idénticos procesos psicológicos, derivados de sendas desilusiones filiales y de la añoranza de una infancia que simboliza inocencia (39). Incluso se expresan de forma similar, usando un lenguaje crudo, lleno de imágenes físicas, derivado del asco que la propia carne les inspira.

Hans Lutero, quien conoce bien las preocupaciones de su hijo, le había advertido de que hay que aceptar la realidad de que el hombre es carne y espíritu:

"You can't ever get away from the body because that's what you live in, and it is all you've got to die in, and you can't get away from the body of your father and your mother!. We are bodies Martin, and so are you, and we're bound together for always. But you are like every man was ever born into this world, Martin. You'd like to pretend that you made yourself, that it was you and not the body of a woman and another man" (40).

A la observación de que él es como todos y está hecho por su padre y su madre, Martín contestará, más tarde, que al hombre no le han hecho sus padres sino Dios. En este momento no responde. Odia su cuerpo porque cree que le impide la salvación. El hombre, dominado por las pasiones corporales, no tiene remedio, piensa. El problema fundamental de Lutero va tomando forma a través de sus complejos y preocupaciones: "How can I justify myself?". Incluso siente que sus huesos se deshacen y que su persona toda se disuelve en el terror:

"My bones fail. My bones fail, my bones are shattered and fall away, my bones fail and all that is left of me is scraped marrow and a dying jelly" (41).

(39).- "Es curioso que G. Wilson Knight encuentre también un eco de Hamlet en Jimmy Porter; *The Kitchen Sink. On Recent Developments in Drama*", pág. 50.

(40).- Luther, pág. 41.

(41).- Ibid., pág. 21.

Como había ocurrido con el conflicto paterno, también la sensación de pecado y culpabilidad disminuye en Lutero desde el preciso instante en que "le es revelada" la verdad de la justificación por la fe, que soluciona sus problemas sobre la imposibilidad de cumplir los mandamientos. "Lo que importa es creer", se convierte en tabla de salvación para las angustias de Lutero, pero el sentimiento de culpabilidad asoma en ocasiones y no desaparece nunca totalmente. Son aquellos momentos, que luego estudiaré, en los que Lutero sabe -o teme- que no ha obrado bien.

4.- Problemas fisiológicos

Osborne, siguiendo a Erikson, acentúa la correlación entre la agonía mental de Lutero y sus problemas fisiológicos, centrados en un estreñimiento pertinaz, al que acompañan generalmente vómitos, dolores, sudores, desvanecimientos e incluso ataques epilécticos.

Según Gordon Rupp no hay evidencia histórica de que Lutero hubiese sufrido ataques epilécticos -la teoría habría sido fabricada por la hostilidad de los biógrafos católicos- ni tampoco del estreñimiento crónico, por lo menos hasta que salió del convento (42), pero Erikson los acepta porque coinciden con sus teorías sobre el "epiteloid paraxism of the ego-less" y Osborne toma con entusiasmo la idea de Erikson.

Para George E. Wellwarth:

"Las frecuentes referencias de Osborne al estreñimiento de Lutero parecen indicar que atribuye el nacimiento de la Reforma a la constante agitación de la mente, y el espíritu de Lutero a... sus trastornos intestinales" (43).

La deducción es exagerada. Todos esos problemas, que hacen pa

(42).- Ver E. Gordon Rupp. Luther and Mr. Osborne, pág. 30.

(43).- G. E. Wellwarth. Teatro de protesta y paradoja, pág. 280.

sar a Lutero por un auténtico purgatorio, se acrecientan en los momentos culminantes de su angustia psicológica y desaparecen casi por completo a partir de la "revelación de la torre". Esto nos hace pensar que la obra está concebida como un estudio paralelo de los procesos físicos y espirituales del protagonista. Un ejemplo de cómo se agudizan sus dificultades fisiológicas cuando le acucia algún problema moral lo tenemos en la conversación con Weiland.

Cuando su superior le dice que lo que Lutero desea en el fondo es prescindir de las reglas de la Orden y sustituirlas por las suyas propias, etc., vemos que el pobre Martín se sujeta el vientre con las manos como si tuviera que soportar un terrible dolor. Staupitz se asusta:

Staupitz: What is the matter with you?. What are you making funny faces for?

Lutero: It's nothing, Father, just a slight discomfort

Staupitz: Slight discomfort?. What are you holding your stomach for?. Are you in pain?

Lutero: It is all right. It's gone now.

Staupitz: I don't understand you. What is gone now?. I've seen you grabbing at yourself like that before. What's it?

Lutero: I am constipated.

Staupitz: Constipated?. There's always something the matter with you, Brother Martin. If it is not the gripes, insomnia, or faith and works, it's boils or indigestion or some kind of belly ache you've got... (44).

Escenas como ésta se repiten continuamente en la primera parte de la obra. Si bien sus problemas fisiológicos se suavizan cuando ha resuelto de forma satisfactoria la relación del hombre con Dios y después ya no oímos tanto sobre su estreñimiento y sus dolores, el lenguaje que Lutero utiliza continuará repleto de imágenes de letrina, una forma de hablar que los críticos llaman "anal" y

(44).- Luther, pág. 55.

"oral" y que es quizás una reminiscencia de su niñez.

Lo que sabemos de la retórica desagradable del Lutero histórico y la afición de Osborne a escandalizar al público inglés, se unen para darnos un personaje exagerado en este sentido. Hayman cuenta en LUTHER diez referencias al sudor del reformador, cuatro a sus vómitos y catorce a los movimientos de su vientre. (45). Y Vito Pandolfi rechaza: "Des details brutalment réalistes" (46) de la obra de Osborne.

Este lenguaje, utilizado no sólo por Lutero sino también por sus personajes secundarios, no deja de tener belleza y efectividad. Es "como un torbellino de ideas que fluye o estalla, pero siempre tiende a llenar un vacío" (47). Al encontrarse solo con sus preocupaciones, Lutero mira hacia dentro de su ser para tratar de encontrar metáforas apropiadas y sólo encuentra la hediondez de su mundo obsesivo. Nos recuerda al gran poeta Yeats, quien al querer describir el fondo de su corazón en el poema titulado: Deserción de los animales del circo, no ve sino:

"El cajón de basura, de la cueva repleta de desechos; de huesos, de ollas que se rompieron, de latas y de trapos; y de la proxéneta que guarda las monedas en la inmunda gaveta" (48).

Pero Yeats supo "apoyar la escalera" para salir del fango y contemplar la belleza del mundo que le rodea. Lutero en cambio parece encerrarse en sus obsesiones y el lenguaje que utiliza es prueba de ello:

(45).- Hayman. ob. cit., pág. 50.

(46).- V. Pandolfi. Histoire du Théâtre, pág. 224.

(47).- C. Pérez Gállego. Literatura y rebeldía en la Inglaterra actual, pág. 141.

(48).- W. Yeats. Deserción de los animales del circo, en Premios Nobel de Literatura, pág. 1.421.

"All the while I'm living in the Devil's worm-bag" (49).

"I wish my bowels would open. I'm blocked up like an old crypt" (50).

"If I break wind in Wittenberg, they might smell in Rome" (51).

"A hog waffling in its own crap is contented" (52).

En la primera época se limita a autoexaminarse y condolerse después de sus desgracias. Más tarde convierte sus problemas en imágenes, con las que ataca ferozmente a todo aquel que se le oponga: Leon X, Tetzl, la Iglesia en general etc. Cuando recibe la bula papal de excomunicación, por ejemplo, se desata en metáforas malolientes destinadas a describir al Papa:

"One certain midden cock called Leo, an over-indulged jakes attendant to Satan himself, a glittering worm in excrement, known as his holiness the Pope... God has told me: there can be no dealings between this cat's dinner and me. And, as for this bull, it's going to roast and so are the balls of the Medici..." (53).

La lista de frases malsonantes podría ser muy larga. Cuenta Findlater que cuando LUTHER pasó la censura, obligatoria en Inglaterra para toda obra de teatro, The Lord Chamberlain, representante máximo de la censura, le obligó a efectuar catorce cortes en la obra, pero el dramaturgo alegó que, en muchas ocasiones, se trataba del lenguaje auténtico del reformador y además que un público inglés no podía escandalizarse al oír palabras, que el propio Shakespeare había utilizado (54).

(49).- Luther, pág. 28.

(50).- Ibid., pág. 29.

(51).- Ibid., pág. 60.

(52).- Ibid., pág. 56.

(53).- Ibid., pág. 79.

(54).- Ver R. Findlater. A review of Theatrical Censorship in Britain, pág. 185.

Esta larga exposición de los resultados del psicoanálisis en un personaje del siglo XVI demuestra claramente mi idea acerca de la desmitificación de Lutero. Poco de sagrado o de reverencial parece quedar en este hombre, torturado por complejos freudianos, escrúpulos, miedos y ansiedades.

Más tarde demostraré que Osborne, al exponer los problemas fisiológicos y psicológicos de su Lutero y al crear -o recrear- el atrevido lenguaje que pone en su boca, quiere presentar al mismo tiempo una metáfora de su proceso religioso.

II) EL REFORMADOR

Después de dedicar un acto entero a estudiar minuciosamente la personalidad neurótica de Lutero en los años de formación, el dramaturgo emplea el segundo y tercer actos para reflejar su enfrentamiento con el mundo. El propio Osborne encabeza su segundo acto asegurando que, desde ahora, se preocupará de:

"Men in time rather than particular man in the unconscious; caricature not portraiture, like the popular woodcuts of the period, like Durer" (55).

¿Logra darnos una idea completa del "man in time", es decir, del hombre político que transformó la fisonomía de la cristiandad?. Trussler opina que Lutero viene a ser un conjunto de características físicas y mentales que no llegan a desarrollarse de forma positiva en la obra. No se le ve cambiar, dice, no se llega a comprender cómo el fraile del principio llega a transformarse en líder:

"He is conceived more fully as a private man hemmed in by its own physicality than as a politico-religious animal" (56).

(55).- Luther, pág. 46.

(56).- Trussler. ob. cit., pág. 92.

Hayman puntualiza más su opinión del protagonista como líder político:

"He is convincing as an individual rebel, but not as a leader capable of getting half Germany on his side" (57).

Pienso que Hayman se acerca a la verdad sobre el héroe de Os borne. Su faceta de hombre político no está tan cuidadosamente es tudiada como la de hombre "particular" y lo que al dramaturgo le interesa, sobre todo, es mostrarnos un individuo rebelde y sólo se cundariamente un reformador.

Si Lutero logra reformar Alemania, opina Osborne, eso se debe precisamente al milagro de la fortaleza incorporada en su persona lidad. De cualquier forma ambas facetas: la del rebelde y la del reformador, son inseparables y aparecen en las diferentes escenas que el Lutero "público" protagonizará: conversación con Staupitz en el claustro de los Ermitaños de Wittenberg, sermón de las in dulgencias, entrevista con Cayetano, Dieta de Worms, etc.

En la conversación que Lutero mantiene con su superior en 1.520 se ven ya los primeros síntomas de que la lucha por la reforma va a comenzar. Lutero está todavía incierto, y Staupitz, con sus adver tencias prudentes, resucita en él los viejos síntomas sico-somáti cos. Han pasado doce años desde que lo vimos por primera vez y se nos dice que es doctor en Teología y muy conocido en el mundo inte lectual a través de sus sermones. Staupitz, que es como un padre para Lutero y que admira su inteligencia y valor, adivina la segu ridad que, de día en día, se afianza en el, aparentemente débil, fraile:

Lutero: Security? I don't feel that.

(57).- Hayman. ob. cit., pág. 43.

Staupitz: I dare say, but you have got it all the same, which is more than more of us have (58).

Staupitz acierta y algunos meses más tarde esa seguridad se hace evidente en el famoso discurso o sermón de Wittenberg, que convierte a Lutero en hombre rebelde público y anuncia la Reforma. Desobedeciendo, por primera vez, a su superior, que le ha pedido no intervenga en la cuestión de las reliquias, ya que el duque Federico posee una colección de la que está muy satisfecho, Lutero sube al púlpito y resume sus ideas en tres puntos: 1) Las reliquias son cosas huecas, cáscaras vacías. 2) No hay seguridad en que lo que se predica sobre las indulgencias sea cierto. 3) Lo único importante es que "el justo vivirá por la fe". Después baja del púlpito y clava sus tesis en la puerta de la iglesia.

Las consecuencias de esta acción pueden apreciarse en la escena siguiente. Cayetano, representante papal, llama a Lutero a su presencia, le reconviene suavemente y le pide que se retracte, Y queda desconcertado ante aquel fraile imposible de convencer.

La dieta de Worms representa el triunfo del individuo sobre la colectividad. Solo, maloliente, sudoroso, como lo describe más tarde "el caballero", quien también asistió al acto, Lutero defiende sus ideas contra todo el "establishment". Lo mismo podríamos decir de la escena en la que Lutero quema la bula papal. En todas resalta su fuerza individual, una fuerza interna que no se apoya en nada concreto, pero que está allí. Y el constante énfasis en la hediondez de su presencia física sólo sirve para hacer destacar la magnitud de su fuerza de rebeldía.

Osborne ha elegido las facetas más importantes del enfrenta

(58).- Luther, pág. 54.

miento de su protagonista con el mundo de su época, y nos las ha dado en escenas rápidas y "cinematográficas", destacando continuamente el potencial individual del reformador.

III) EL MUNDO DE LA REFORMA

Lutero no fué el artífice único de la Reforma. Cuando chocó con la Iglesia, Europa entera estaba madura para la protesta y el Papa se encontraba incapaz de mantener el orden y la autoridad. Todo el sistema estaba corrompido. Si esta necesidad de cambio radical no hubiera existido en Europa en general y en Alemania en particular, Lutero no habría conseguido tantos cambios ni con tanta rapidez.

Osborne lo sabe y trata de darnos en su obra ese fondo histórico necesario para comprender la Reforma en su totalidad. Pero hay que tener en cuenta dos cosas: 1) Osborne coincide con la idea de Strinberg, según la cual en el drama histórico: "el interés principal ha de centrarse en el aspecto puramente humano de los personajes, la historia no siendo sino un telón de fondo" (59). 2) Según sus propias palabras, en la obra se dispone a hacer "caricature not portraiture, like the popular woodcuts of the period, like Durer".

El ambiente histórico de la época de Lutero está verdaderamente presente en LUTHER como "telón de fondo". Por ejemplo el nacionalismo que se estaba desarrollando en Alemania y que tuvo su importancia en el caso de Lutero, se hace evidente en las palabras de Cayetano:

(59).-- Citado por Uscatescu. Teatro occidental contemporáneo, pág. 36.

"It isn't all honey for an Italian legate in your country. You know how it is, people are inclined to resent you. Nationalist feeling and all that which I respect -but it does complicate one's task to the point where the kind of issue thrown in for good measure simply makes the whole of the operation impossible. You know what I mean" (60).

La difícil situación del duque Federico, Elector de Sajonia, bajo cuya jurisdicción estaba Lutero y que decide por fin ayudarle, está explicada por Cayetano también:

"... there is your Duke Frederick, an absolute fair, honest man, if ever there was one, and one his Holyness values and esteems particularly. Well he has instructed me to present him with the Golden Rose of Virtue, so you can see... As well as more indulgences for his Castle Church. But what happens now?. Because of all that unpleasantry and the uproar it's caused throughout Germany, the Duke's put in an extremely difficult position about accepting it" (61).

Se encuentran alusiones a los problemas religiosos anteriores a la aparición de Lutero, como las herejías de Wicliff y Huss o las querellas entre las órdenes religiosas:

"I may say there's a lot of bad feelings among the Dominicans about you... It's only natural. They are accustomed to having everything their own way. The Franciscans a grubby, sentimental lot, on the whole, and mercifully ignorant as well. But your people seem to be running alive with scholars and would be politicians..." (62).

Los dos problemas concretos con los que se enfrenta Lutero, es decir, la predicación de las indulgencias y la actuación papal, están expuestos en forma de "caricatura": El acto segundo se abre con la aparición de Tetzal, el monje dominico encargado de vender indul

(60).- Luther, pág. 67.

(61).- Ibid., pág. 67.

(62).- Ibid., pág. 70.

gencias al pueblo alemán y recoger fondos para la construcción de una iglesia en Roma. El bulero está completamente caricaturizado y modernizado. Su aparición en la plaza de Juteborg es espectacular. Acompañado de música, campanas, incienso y todo un séquito enardecido, Tetzl actua como un vendedor de feria. Explica qué es lo que ofrece, convence a las masas y la escena termina con el sonido de las monedas que caen en un cofre. Osborne denuncia aquí los abusos de la venta de indulgencias, las exageraciones teológicas que ello implica y la falta de escrúpulos de Tetzl. Explica también que no todos estaban de acuerdo con las palabras del bulero y narra una anécdota sobre el noble sajón que compró una bula que le absolviese de los pecados futuros y con ella en la mano atacó a Tetzel en el camino.

Caricaturizada está también la figura de Leon X, al que Osborne reserva una escena corta pero efectiva. Ya antes había dicho que, para lo que suelen ser los papas, éste resultaba una buena persona. Pero en la escena de Magliana aparece sólo un hombre del Renacimiento, inteligente y autoritario, cuya única ilusión es la de cazar y la de conservar su autoridad sin merma. Nos lo muestra en el pabellón de caza, acompañado de un montero y de abundantes perros, además de frailes dominicos. Lleva traje de caza y botas altas y, cuando le leen la carta de Lutero pidiendo que le reciba y le comprenda, se niega a prestar el más mínimo interés hacia los problemas teológicos con los que choca el fraile, al que sólo quiere reducir al orden.

También aparece en LUTHER el emperador Carlos V. Precedido de un heraldo y acompañado de Alejandro, del nuncio papal, de Ulric Von Hutten, del arzobispo de Trier, de su secretario Von Eick etc. Carlos V es, solamente, el representante del poder temporal, contra el que también chocará Lutero.

Como resumen de este punto repetiré las palabras de Osborne en la entrevista sostenida con Findlater: "Historical plays are usually anathema to me, but this isn't a costume drama" (63). LUTHER no es un drama de época en el sentido de traer a primer plano las causas determinantes de la Reforma. La mirada de Osborne está fija en el hombre en primer lugar y sólo secundariamente en el fondo histórico. Desde ese punto de vista estoy de acuerdo con Hayman cuando dice:

"Compared with Bretch's Galileo or John Whiting's Devils, for instance, Osborne's Luther isn't a historical play at all... And whereas Galileo and Grandier are both presented as products of their period -rebels against it, certainly, but still conditioned by it in the way they think and feel- Osborne starts with what he sees as a neurosis and then perfunctorily sketches in a period background... Luther emerges as a rebel against everything, including history." (64).

IV) PROYECCION DEL HEROE HACIA LA EPOCA ACTUAL

Como Shaw, como Eliot, como Williams, etcétera, Osborne toma un personaje que pertenece al pasado con el fin de proyectarlo hacia el presente. Ya hemos visto que desmitifica al personaje aplicándole un psicoanálisis que presupone una cadena de psicoanalistas, desde Freud a Erikson y que ayuda a encontrar una serie de neurosis desconocidas en el siglo XVI.

"Un personaje histórico, visto con ayuda de un método de investigación psicológico moderno, no deja de ser algo que permanece en el mundo actual" (65), dice Lorda Alaiz. Tampoco se asusta

(63).- Citado por Lorda Alaiz. ob. cit., pág. 41.

(64).- Hayman. ob. cit., pág. 46.

(65).- Lorda Alaiz. ob. cit., pág. 48.

de describir minuciosamente las dificultades fisiológicas por las que pasó Lutero. Y en su presentación del panorama histórico exalta la figura del hombre sobre los condicionamientos ambientales, un hombre que obedece a los mandatos de la propia conciencia, punto de vista válido para el hombre del siglo XVI, pero mucho más para el del XX. Osborne convierte a Lutero en ejemplo para el hombre moderno.

Opina Trussler que la historia de Lutero pertenece a:

"The whig variety -an approach to the past which is modified by the attitudes it has subsequently helped to shape. Luther is thus intended to throw as much light on the problems of the present as on the historical conflict it chronicles" (66).

Y Mac Cormick juzga que: "Des pièces comme Luther... visent l'Angleterre de nos jours plutôt que l'Allemagne du XVI e" (67).

No es solamente el método de acercamiento a Lutero el que proyecta al héroe hacia nuestros días. Es el lenguaje, lleno de frases de "slang" moderno, mezclado con metáforas imposibles de imaginar en el Renacimiento, o de tópicos de nuestro tiempo como: "afán de lucros", "contabilidad por partida doble", "beneficios y pérdidas", que, inevitablemente, arrastran la mente hacia el presente.

Es la estructura episódica de LUTHER, en la que un caballero con un estandarte anuncia las diferentes escenas, lugares y tiempo de la acción.

Es el juicio que, de la Reforma luterana, hace uno de los personajes, juicio que presupone el conocimiento de lo que sucederá más tarde.

(66).- Trussler. ob. cit., pág. 88.

(67).- Mac Cormick. ob. cit., pág. 30.

Es la presentación de Tetzel, del que Wellwarth asegura que: "No es más que un comerciante sacado de Madison Avenue o de Tottenham Court Road" (68).

Y es, sobre todo, la penúltima escena de LUTHER, en la que, como en SAINT JOAN, o en MURDER IN THE CATHEDRAL, Osborne da de pronto un salto, desde el pasado hasta el siglo XX y obliga al espectador a "actualizar" la historia. Me refiero al momento en que Lutero se enfrenta con "el caballero", quien acompaña a un carro con un campesino muerto. Este personaje, que habla y juzga como un hombre de nuestro tiempo, acusa al reformador de haber provocado la guerra de los campesinos y de haberlos abandonado después. Le dice, entre otras cosas, que los hombres ya no creen en la divinidad de Jesucristo, concepto impensable en el siglo XVI si se aplica a la masa campesina y juzga la Reforma únicamente desde el punto de vista de sus resultados sociales.

(68).- Wellwarth. ob. cit., pág. 39.

ACTITUD ANTE LA RELIGION

- I) RELACION PERSONAL LUTERO - DIOS
- II) LA TEORIA DE LA JUSTIFICACION POR LA FE
- III) RELACION CON LA IGLESIA

¿Por qué Osborne quien, con excepción de A Subject of Scandal and Concern, ha hecho hasta ahora caso omiso de los temas religiosos, como no sea para criticar la religión dentro del "establishment", ha elegido una personalidad eminentemente religiosa como la de Lu tero? Lorda Alaiz contesta muy duramente a esta pregunta:

"El que haya elegido a Lutero no significa que le intere se la religión, sino acaso todo lo contrario... La reli gión es, en este caso, algo marginal, que no se afirma ni se niega explícitamente, pero que, por supuesto, se desvirtua" (69).

Sin embargo yo opino que Osborne estaba positivamente intere sado en la faceta religiosa de su protagonista y me apoyo en las palabras que pronuncia al ser entrevistado acerca de su intención al escribir LUTHER:

"El tema lo he estado incubando durante mucho tiempo. De seaba escribir una obra dramática sobre la experiencia religiosa y otras muchas cosas" (70).

(69).- Lorda Alaiz. ob. cit., pág. 44.

(70).- Citado por Lorda Alaiz. ob. cit., pág. 41.

¿Piensa Lorda, al ignorar el contenido de esta cita de Osborne, que no queda lugar para la religión en un individuo en el que se ha acentuado el carácter neurótico, el individualismo creciente y la obediencia a la conciencia privada?. Por el contrario, Lutero conserva su carácter religioso en la versión de Osborne, aunque desde luego no resulte un santo tradicional. Como ocurría con la historia, sucede con la religión. Osborne desmitifica en este aspecto a su personaje, sobre todo por la manera de presentar sus anhelos y logros religiosos.

En LUTHER, Osborne ofrece los procesos religiosos y sico-fisiológicos del reformador como algo paralelo, inseparable y con influencias mutuas.

Este paralelismo puede comprobarse estudiando dos facetas importantes de su comportamiento religioso: 1) La relación Lutero - Dios y 2) El descubrimiento o revelación de la teoría de la justificación por la fe.

I) RELACION PERSONAL LUTERO - DIOS

Opino, con Carter, que uno de los temas fundamentales de LUTHER es: "his attempt to understand life through a personal relationship with God" (71). Desde el principio la naturaleza profundamente religiosa de Martín Lutero y su necesidad de Dios son evidentes, aunque sintamos el terror inicial que ese Dios le produce. Hemos observado a Lutero en el monasterio agustino, debatiéndose en una constante sensación de soledad y melancolía. Le hemos visto atormentado por el sentimiento de frustración filial. Le hemos conoci

(71).- A. Carter. John Osborne, pág. 78.

do, por fin, vacío de Dios y lleno de obsesiones. Hay que añadir ahora a su personalidad una desesperada necesidad de Dios y una, casi invencible dificultad por conseguir esa relación.

¿Por qué entró en el monasterio?. Su padre interpreta la decisión del hijo, sucesivamente, como huida cobarde de la sociedad, como reacción ante la actitud de los padres y como cumplimiento de la promesa que hizo el día de la tormenta. Lutero no acepta niguna de las versiones del padre.

Si fuese por cobardía que los hombres se hacen frailes o monjes, le dice, los conventos estarían llenos y no lo están. En realidad no sabe la respuesta. Pero todo hace suponer que fué al monasterio movido por un deseo consciente -o inconsciente- de protección. Tratando de encontrar un ser superior que no le defraudase, o sea, buscando a Dios. Pero allí no encuentra lo que deseaba. La vida en comunidad es perjudicial para su salud síquica. El somterse a una regla severa aumenta sus escrúpulos naturales y Dios le defrauda, como un día le defraudó su padre.

¿A qué responde ese sentimiento de que Dios le rechaza?. Creo que puede haber dos causas: en primer lugar Osborne, siguiendo a Erikson, hace que su Lutero identifique a Dios con la idea que tiene del padre terrenal, aunque esta identificación no está claramente expuesta en la obra; en segundo lugar, no ha encontrado todavía la solución a los problemas mentales que se le presentan sobre la inmensidad del pecado de los hombres y la dificultad en serles perdonado. Ello hace que le aterre la justicia divina. Una y otra vez nos habla Lutero, con frases angustiosas, del odio que inspira su persona a Dios, de la "voracidad" de ese ser superior que él imagina:

"All the while I'm living in the Devil's worm-bag"

"All I can feel, all I can feel is God's hatred"

"He is like a glutton, the way he gorges me and then spits me out in lumps"

"He is swilling about in me. All the time" (72).

Es inútil que Weiland pretenda ayudarlo, que le haga repetir la oración del credo y demorarse en la frase: "creo en el perdón de los pecados", o que le repita que el mal no está en Dios sino en él, que no es Dios quien está airado con Lutero, sino viceversa.

Pero hay una evolución, cierta y progresiva, en la relación de Lutero con Dios. Voy a estudiarla presentando cuatro momentos sucesivos de la oración de Martín:

El primero ocurre con ocasión de la primera misa, de la que ya he hablado y las palabras de Lutero reflejan todavía la angustia y el terror:

"Oh Mary, dear Mary all I see of Christ is a flame and raging on a rainbow. Pray to your son, and ask Him to still his anger for I can't raise my eyes to look at Him" (73).

El segundo momento ocurre pocos momentos después, durante la consagración de la misa. Lutero se detiene, titubea y debe ser ayudado a continuar. A las preguntas ansiosas de su padre, Martín explica que le es imposible decir las palabras del ritual: "recibid Padre Santo esta hostia... por el perdón de los pecados". El peso de los pecados propios y de todos los hombres le impide la relación perfecta con Dios. No es que no quiera hablar con Dios, es que no puede. Está "dried up as always".

La siguiente oración de Lutero tiene lugar en el acto terce

(72).- Luther, pág. 28.

(73).- Ibid., pág. 30.

ro. Ha tomado ya la decisión de enfrentarse con la Iglesia en de fensa de sus ideas, acaba de quemar la bula papal y ha insultado violentamente al Papa lejano. Ya no es el hombre que sufre pasivamente, sino el rebelde que sufre pero actúa. Por eso en su oración se oye una nota nueva, junto al antiguo miedo que todavía persis te:

"Lord I am afraid. I am a child, the lost body of a child.
I am stillborn"

La llamada exigente:

"Oh God! Oh God! Oh, Thou my God, help me against the rea son and wisdom of the world"

Y la impaciencia confiada:

"You must, there is only you to do it... this cause is not mine but yours" (74).

Se percibe aquí que Lutero puede ya dirigirse a Dios y pedir le ayuda, que tiene la certidumbre de que está haciendo la obra de Dios y que posee el orgullo y la seguridad de estar en la verdad y ser, no un rechazado, sino un elegido. Lutero ha cambiado por completo su relación con Dios.

La cuarta oración tiene lugar después de la terrible escena con "el caballero", quien le ha acusado de tantas cosas. Cuando desaparece con su carro, Lutero, agarrándose el vientre dolorido como en los viejos tiempos, se dirige a Dios y se limita a decir repetidas veces que confía en El, que todo lo hace por El:

"I trust You... I trust You... You have overcome the world...
I trust You... You are all I wish to have ever (75).

(74).- Luther, pág. 80.

(75).- Ibid., pág. 91.

Y acaba contando aquella historia bíblica en la que Abraham, quien tenía sólo un hijo, al que amaba por encima de todas las cosas excepto de Dios, lo ofreció en sacrificio porque Dios así se lo pidió y lo hubiera matado si un ángel no detiene su mano en el último momento. Quiere decir con esto que todos sus hechos se deben imputar a Dios, incluso el abandono de los campesinos.

¿Qué ha ocurrido para que la oración de Lutero haya cambiado tan radicalmente?.

II) LA TEORIA DE LA JUSTIFICACION POR LA FE

La primera explicación de la "crisis" de Lutero, del súbito descubrimiento de la verdadera doctrina cristiana en San Pablo -la justificación por la fe sola- que el catolicismo tradicional, en el que había sido educado, le había ocultado por completo y con el descubrimiento el súbito paso del terror y la opresión de la Iglesia romana al júbilo y libertad engendrados por la palabra auténtica de Dios, se debe al propio reformador. Cuenta Lutero que su encuentro con "la luz" tuvo lugar en Abril o Mayo de 1.513, fecha en que estaba leyendo los salmos y la frase: "líbrame en tu justicia", del Salmo 31, empezó a adquirir en su mente un aspecto nuevo y perturbador. Buscó en la Biblia textos con la palabra "justicia" y los estudió. Acudió a la Epístola a los romanos, I, 17, y leyó: "Porque en él se rebela la justicia de Dios, pasando de una fe a otra fe, según está escrito el justo vivirá por la fe". Luchó agónicamente con el texto y al final llegó a la conclusión de que lo que San Pablo pretendía decir era que un hombre se justifica por la fe, no por las obras. Al llegar a esta solución, dice Lutero: "me sentí como si hubiera nacido otra vez" (76).

(76).- Ver J. Atkinson. Lutero y el nacimiento del protestantismo, pp. 82 ss.

Los historiadores que han tratado de la "crisis" de Lutero, dan una gran importancia a su formación intelectual y a las lec turas con las que, en aquella época, alimentó su espíritu. Apor to el testimonio, en este sentido, de Koeberle Zuischen, autor mo derno:

"After 1.513 more and more grammars, dictionaries, and biblical comentaries were added to the university libre ry in the castle and Luther's exegetical lectures reflec ted the use of these new humanistic tools. Some time in early 1.514 cross references between the Psalms and Ro mans I, 17, led him to the key to his whole future theo logy, "the just shall live by faith. As he progressed in his new grammatical-historical method of exegesis ai ded by the most up-to-date humanistic tools produced by Reuchlin, Lefèvre and Erasmus, the accepted Catholic plan of salvation failed to satisfy him" (77).

Erikson no entra en el problema de si hubo o no hubo "revela ción de la torre". Asegura que Lutero, a los treinta años, una edad muy importante para individuos inteligentes con una crisis tardía de identidad, estaba preparado para ese brote luminoso de teología que tuvo lugar en su espíritu. Sin hacerla suya, aporta Erikson una interpretación de Rover, según la cual Lutero dijo que la re velación había tenido lugar "en Cl" y que este "Cl" tenía que tra ducirse por cloaca o retrete:

"A revelation, that is, a sudden inner flooding with light, is always associated with a repudiation, a clean sing, a kicking away; and it would be entirely in accord with Luther's great freedom in such matters if he were to experience and to report this repudiation in frankly physical terms" (78).

(77).- Koeberle Zwischen. Twentieth Century Encyclopedia of Reli gious Knowledge, pág. 680.

(78).- Erikson. ob. cit., pág. 199.

Una vez que he presentado la "crisis" de Lutero, en palabras del Lutero histórico, de sus historiadores y de Erikson, voy a referirme a este episodio en el LUTHER de Osborne. En el sermón de Wittenberg el reformador explica a sus oyentes lo que él llama "la revelación de la torre":

"It came to me while I was in my tower, what they call the monk's sweathouse, the jakes, the john or whatever you're pleased to call it. I was struggling with the text I've given you: "for therein is the righteousness of God revealed, from faith to faith; as it is written, the just shall live by faith",. And seated there, my head down, on that privy just as when I was a little boy, I couldn't reach down to my breath for the sickness in my bowels, as I seemed to sense beneath me a large rat, a heavy, wet, plague rat, slashing at my privates with its death's teeth... And I sat in my heap of pain until the words emerged and opened out: "The just shall live by faith". My pain vanished, my bowels flushed and I could get up. I could see the life I'd lost. No man is just because he does just works. The works are just if the man is just. If a man doesn't believe in Christ, not only are his sins mortals, but his good works" (79).

¿Por qué esta sorprendente descripción de una verdad tan importante para la teología protestante?. ¿Por qué Osborne ha olvidado lo que el Lutero histórico y sus comentadores dicen a propósito de las lecturas humanísticas etc., y ha preferido elegir la versión de Rover, corregida y aumentada?. ¿Es quizás el ansia de hacer saltar de sus asientos a los espectadores más o menos puritanos?. ¿Se trata de la necesidad de sensacionalismo, de la que siempre se ha acusado a Osborne?. No puede haber mejor prueba de la intención desmitificadora del dramaturgo que ésta descripción del fraile, sentado en su letrina, sintiendo la mordedura de una rata más o menos imaginaria, luchando al mismo tiempo con su estreñi

(79).- Luther, pág. 63.

miento crónico y con las palabras bíblicas y solucionando ambos conflictos a la vez.

Es muy posible que Osborne haya querido sobresaltar a sus espectadores, esto entra dentro de su estilo dramático, pero sugiero otras dos razones, más convincentes y válidas conjuntamente:

1) Osborne, con sus continuas metáforas físicas, entre las que se cuenta ésta de la revelación de la torre, quiere exponer una alegoría del proceso religioso de Lutero. Lutero concibe, en verdad, a través del sufrimiento físico. Ya Staupitz había utilizado una metáfora similar en una de sus charlas con Lutero:

"You are a bride, and you should hold yourself ready like a woman at conception. And when grace comes and your soul is penetrated by spirit, you shouldn't pray or exert yourself, but remain passive" (80).

Y Lutero obedece y permanece pasivo, como una novia, como una mujer en el acto de dar a luz, esperando que la gracia ilumine su espíritu. No le interesa a Osborne recordar que la evolución interior de Lutero pudo estar condicionada por la formación intelectual que recibió: por una parte el sistema teológico del nominalismo, que acentuaba la voluntad de Dios y olvidaba el pecado original; por otra su enorme interés por las Sagradas Escrituras, sí, pero también por la mística alemana de la baja Edad Media, que, con su pasividad frente a la voluntad, su orientación ante la interioridad y su consejo de sumergirse en la omnipotencia de Dios, se adaptaba perfectamente a la situación anímica de Lutero. A Osborne le importa presentar el hallazgo de esta verdad como una auténtica revelación, comparable a las voces que Juana de Arco oye en SAINT JOAN y por lo tanto instantáneamente transformable en imperativo cate

(80).- Luther, pág. 56.

górico. Dios le ha hablado directamente y le ha revelado una verdad nueva. No hace falta alegar que estaba ya en el catolicismo desde la predicación evangélica, porque para Lutero es algo nuevo, inédito, ante lo que tiene que responder con todas sus energías.

A la pregunta acerca de la oportunidad de describir, gracias a una metáfora, el proceso que sufre Lutero, Trussler responde que las metáforas no ayudan en teología, excepto para decorar algo que ha sido ya construido por la argumentación y que Osborne alegoriza bien pero argumenta mal. La imagen por la cual: "divine revelation has a direct relationship with physical purgation" (81), no ayuda a entender mejor la crisis de Lutero, dice. Creo que Trussler no ha entendido la verdadera razón de Osborne: la de convertir la "revelación" de Lutero en banderín de guerra, en símbolo, en algo por lo que luchar, en causa para su rebeldía, en ley inapelable.

2) Osborne presenta esta revelación de la torre como la solución a todos los problemas religiosos, físicos y síquicos que Lutero sufría hasta ese momento. De forma que parece dar a entender que todos sus males estaban provocados por la espera angustiada, y presentida, de esa revelación. Por eso, una vez que libera su espíritu, libera también su esfinter: alegoría y solución necesaria al mismo tiempo.

A la luz de esa revelación liberadora podemos revisar de nuevo los años primeros de Lutero en el monasterio, con su constante miedo al mundo, a la muerte, a lo que ve en su interior y a Dios. Miedo provocado por su educación religiosa, centrada en un Dios justiciero y medieval, dispuesto a castigar los pecados de unos hijos incapaces de cumplir la enorme lista de buenas obras que se les exi

(81).- Trussler. ob. cit., pág. 98.

gía. De aquí la atroz pesadilla en que se convierte la confesión, o la primera misa, teniendo que repetir las palabras alusivas a esos pecados tan difíciles de evitar. Por eso grita de dolor cuando Staupitz le recuerda que la hediondez del mundo no es ninguna novedad.

Que haya una relación entre la parte fisiológica de Lutero y la psicológica no es ninguna novedad. Es algo que cualquier médico ha experimentado mil veces en su carrera. Por eso es comprensible que, una vez que ha encontrado su verdad de que el hombre se salva por la fe y no por las obras, Lutero se sienta un hombre nuevo, la relación con Dios se haga normal y sus problemas se resuelvan casi por completo.

III) RELACION CON LA IGLESIA

Ya he dicho que, en LUTHER, Osborne pone ante los ojos del espectador los dos problemas fundamentales por los que su protagonista chocó con la Iglesia: la predicación de las indulgencias y la de las reliquias. En este asunto, quizás más evidente que el de la justificación por la fe, Osborne no se expresa por medio de alegorías de ninguna clase, ni de procesos comparativos, sino con toda claridad. Siguiendo los dictados de su conciencia Lutero incurre en errores que Cayetano resume así:

1) Ha asegurado que el tesoro de las indulgencias no está constituido por los padecimientos de Cristo. 2) Ha predicado que aquel que reciba el Sacramento debe de tener fe en la gracia que se le otorga. Las dos ideas son heréticas para la Iglesia.

En la dieta de Worms se rechazan todos sus libros, sin diferenciar que, como alega Lutero, el primer grupo trata de temas inocuos, el tercero se limita a insultar violentamente a altas personalidades

y sólo en el segundo grupo hay posibilidad de que sobreviva a la cristiandad, porque ataca directamente a la Iglesia:

"There is a second group of books I've written, and the se all attack the power of the keys, which has ravaged Christendom" (82).

Lo que realmente separa a Lutero de Roma no son sus doctrinas teológicas, sino el no admitir la autoridad del Papa, quien se niega a dialogar con él. Lutero en la obra de Osborne es más un rebellde que un hereje.

(82).- Luther, pág. 83.

ACTITUD ANTE LA SOCIEDAD

- I) PRESENTAR EL EJEMPLO DE UN REBELDE
- II) CRITICAR EL INMOVILISMO DE LAS ESTRUCTURAS CONTRA LAS QUE CHOCA
- III) RECHAZAR LA REFORMA DE LUTERO EN TERMINOS SOCIALES

I) PRESENTAR EL EJEMPLO DE UN REBELDE

He dicho ya que la intención principal de Osborne, al llevar a escena la figura del reformador alemán, no es sólo negativa, en el sentido de desmitificar la imagen que los espectadores pudieran tener de Lutero, sino que desea mitificarlo en otro sentido, convertirlo en un rebelde contra las estructuras, al que hay que admirar.

Lutero es un rebelde nato. Incluso en la primera época de su vida en el monasterio, cuando su personalidad no está todavía definida, se nos presenta como un rebelde en potencia: Lutero no acepta el lavado de cerebro comunitario, como lo llama Erikson, ya que no es como los demás agustinos. Sus reacciones neurasténicas nacen de una naturaleza difícil de encauzar en la vida corriente y se agudiza en la vida del monasterio, en lugar de suavizarse. Lutero desea sér igual a los demás, pero es diferente. Se siente meyor o peor, pero nunca como el resto. No se encuentra igualmente pecador, sino más pecador. Es distinto.

Incluso el miedo que le domina es algo que le incita a la re

beldía: no es rebelde el que se encuentra perfectamente adaptado al mundo, sino el que lo teme. Fraser define al protagonista de Osborne como: "Just this kind of man, hurt and ugly, who always does bring about great revolutions" (83).

Las características que hacen del Lutero de Osborne un rebelde son las siguientes:

1) Se siente diferente. Dice Hans a su hijo, tratando de hacerle olvidar la sensación de desemajanza con los frailes: "But you are like every man who was born into this world, Martin" (84).

2) No acepta a los demás. También palabras de Hans: "What do you think it is what makes you different?. Other men are all right. Arn't they? (85).

3) Rechaza la autoridad, Staupitz le conoce bien:

"You see, you think you admire authority, and so you do, but unfortunately you can't submit to it. So, what you do, by your exaggerated attention to the rule, you make the authority ridiculous. And the reason you do that is because you are determined to substitute that authority with something else -yourself" (86).

4) Necesita tomar parte activa en la vida. Es otra vez Staupitz quien le asegura que es de la clase de hombres que ha nacido para actuar: "One think I promise you, Martin, You'll never be a spectator. You'll always take part" (87).

5) Es fuerte moralmente. Osborne sugiere que esta cualidad de resistencia la debe Lutero a su ascendencia campesina. Hans descri

(83).- G. S. Fraser. The Modern Writer and his World, pág. 233.

(84).- Luther, pág. 41.

(85).- Ibid., pág. 43.

(86).- Ibid., pág. 54.

(87).- Ibid., pág. 56.

be así la necesidad social del humilde que ha de sobrevivir:

"Your old man is strong enough. But then that's because we've got to be, people like Lucas and me. Because if we aren't strong it won't take any time at all before we're knocked out flat on our backs, or flat on our knees, or flat on something or other... that's life, isn't it? (88).

6) Posee influencia sobre las masas. Indirectamente conocemos el asombroso éxito que Lutero logra en sus sermones -y asistimos a uno de ellos-, gracias a la riqueza de su vocabulario, a la fuerza con la que se expresa y a ese maravilloso carisma que imanta a los oyentes y que describe "el caballero" que lo vió actuar ante la dieta de Worms:

"I tell you, you can't have ever known the kind of thrill that monk set off among that collection of all kinds of men gathered there... I wanted to burst my ears with shouting and draw my sword, no, no draw it. I wanted to pluck it as if it were a flower in my blood and plunge it into whatever he would have told me to..." (89).

Además de poseer todas estas características Lutero tiene, a partir del momento de "la revelación de la torre", una causa por la que luchar. Está convencido de que Dios le ha elegido para que haga llegar esa verdad salvadora al mundo y pone en acción todas sus cualidades de luchador para conseguirlo. Porque no todo el mundo actúa en defensa de la causa justa. En LUTHER hay varias alusiones a Erasmo de Rotterdam, quien pretende, en frase de Lutero, "to walk on eggs without breaking any" (90). Y en la vida hay que comprometerse, tomar posición, convertirse en rebelde si es necesario. Una de las maneras de huir de la desesperación: "Is to become enraged."

(88).- Luther, pág. 60.

(89).- Ibid., pág. 86.

(90).- Ibid., pág. 98.

by the world and make its nose bleed for it" (91), dice Lutero a su interlocutor.

Lutero tiene una causa que defender y además triunfa en el empeño. De los seis personajes estudiados en esta tesis, todos ellos rebeldes, Lutero es el único que gana, puesto que no muere y pues to que el luteranismo se extiende por Europa. Y simultaneamente con sigue dañar a la Iglesia, que es otro de sus objetivos, quizás in directo. Cuando al comienzo de LUTHER Hans Lutero pregunta al superior de los agustinos, tal vez en broma, si cabe la posibilidad de que un fraile solo pueda conseguir que la Orden se tambalee:

"... wouldn't you say that one bad monk, say for instance, one really monster sized, roaring great bitch of a monk, if he really got going, really got going, couldn't he get his order such a reputation that eventually, it might even have to go into -what do you call it now liquidation... that is it liquidation? (92).

no puede suponer que, en esta descripción del fraile "monster sized", está profetizando la labor de su hijo, quien no sólo altera ría la orden agustina, sino los cimientos de la cristiandad.

Parece imposible que un hombre solo pueda conseguir tanto, pero eso es precisamente lo que Osborne admira en Lutero y lo que propone ante los espectadores de su obra: la rebeldía, el individualismo, la desobediencia, el valor mítico de un hombre solo contra todos. Carter también ve así la obra de Osborne: "The play has an ovarall theme, a man's rebellion against the world he was born into" (93).

(91).- Luther, pág. 96.

(92).- Ibid., pág. 31

(93).- A. Carter. ob. cit., pág. 78.

II) CRITICAR EL INMOVILISMO DE LAS ESTRUCTURAS CONTRA LAS QUE CHOCA

En LUTHER, como en SAINT JOAN, se describe un choque: el de un rebelde contra unas estructuras sin la suficiente flexibilidad para aceptarlo en su seno (94). Juana choca contra el poder feudal y el religioso, que se unen para destruirla. Lutero contra la Iglesia católica y el emperador Carlos. La diferencia entre ambos dramas es, sin embargo, amplia: Juana, joven e inexperta, se limitaba a obedecer a sus voces e, inconscientemente, se convertía en enemigo de la sociedad; Lutero, hombre culto y preparado, era consciente de su rebeldía.

A través de sus protagonistas, Osborne y Shaw atacan ese concepto de la autoridad que no admite individualidades, que se refugia en su poder y en su infalibilidad, sin tener en cuenta la conciencia de los miembros que constituyen su sociedad. Habían pasado cien años desde Juana de Arco hasta Lutero, pero el problema se mantenía intacto. Transcurrieron casi cuarenta años desde que Shaw llevó el problema al escenario y Osborne no encontró avance ninguno en este sentido. Al ofrecer al público un héroe rebelde a quien admirar, ambos censuran la constante inflexibilidad de la autoridad.

Tampoco Osborne ataca acerbamente a la Iglesia. Se limita a exponer el punto de vista, razonable, en el que se basa la jerarquía: conservar el orden y la unidad; exigir la obediencia ciega de sus miembros; no admitir puntos de vista particulares; considerar que la Iglesia es la intermediaria entre Dios y el hombre; excluir la posibilidad de un error de su parte.

(94).- En Murder in the Cathedral se describe, más bien, las consecuencias del choque entre Becket y Enrique II.

Una vez más estamos ante el choque de lo nuevo y lo viejo, lo que cambia y lo anquilosado, la conciencia individual y el sistema institucionalizado. En tres escenas de la obra de Osborne es evidente su crítica contra el autoritarismo:

1) La primera es la conversación de Lutero con Cayetano, el más alto representante de Roma en Alemania y el más distinguido teólogo de los dominicos. El italiano está descrito con objetividad. No es un fanático, sino un hombre inteligente y tolerante que pretende convencer al rebelde para que vuelva al redil. Representa el punto de vista centralista de la Iglesia, no sólo respecto a posibles desviaciones teológicas, sino también nacionalistas, por eso está muy molesto con los incipientes brotes separatistas surgidos en Alemania. Como contrapunto de Cayetano está presente en la entrevista Tetzl, el bulero, hombre brusco, intolerante y desagradable, que nos recuerda al capellán inglés de SAINT JOAN.

Suavemente primero y con impaciencia después, Cayetano trata de que Lutero se retracte y le nombra dos puntos de error. Martín se defiende:

Lutero: I rest my case entirely on Holy Scriptures

Cayetano: The Pope alone has power and authority over all the things

Lutero: Except Scripture

Cayetano: Including Scripture. What do you mean? (95).

Este es el punto central de el choque entre ambos. O el Papa tiene el poder supremo de interpretar las Escrituras o no lo tiene y entonces el creyente es libre de no obedecerle en caso de llegar, en conciencia, a una distinta explicación del texto sagrado. Una y otra vez insiste Lutero en que se refluten sus ideas con la Biblia en la mano, pero Cayetano resume así la cuestión:

(95).- Luther, pág. 69.

"I'm afraid you've not grasped the position, I'm not here to enter into a disputation with you, now or at any time. The Roman Church is the apex of the world, secular and temporal, and it may constrain with its secular arm any who have received the faith and gone astray. Surely I don't have to remind you that it is not bound to use reason to fight and destroy rebels" (96).

Los argumentos de Cayetano son exactamente los mismos que vimos en SAINT JOAN. No se trata de convencer al rebelde razonando con él, sino de eliminarlo de entre sus filas si no acepta la opinión de la Iglesia. Hay que conservar el orden por encima de todo, porque, ¿cuáles serían las consecuencias del desorden y de la posible desaparición de una autoridad?. Si los cimientos empiezan a resquebrajarse todo el edificio sucumbiría:

"... Oh, it's fine for someone like you to criticize and start tearing down Christendom, but tell me this, just tell me this: What will you build in its place? (97).

Es mucho más importante que Lutero olvide el imperativo de su conciencia individual, que satisfacerlo y crear un confusionismo en el mundo. La autoridad es necesaria y siempre habrá papas, aunque se les llame con nombre diferente:

"There have always been Popes, and there always will be, even if they're called something else. They'll have them for people like you. You're not the good old revolutionary, my son, you are just a common rebel, a very different animal..." (98).

Lutero se aferra a su verdad, insistiendo en que no trata de destruir a la Iglesia, sino de curarla de los males que padece y que es preferible extirpar el brazo infectado que dejar que conta.

(96).- Luther, pág. 71.

(97).- Ibid., pág. 72.

(98).- Ibid., pág. 73.

gie al resto:

"A whithered arm is best amputated, an infected place is best scoured out, and so you pray for healthy tissue and something sturdy and clean that was crumbling and full of filth" (99).

Pero su opinión no se tiene en cuenta. La Iglesia está en la verdad. No puede aceptar opiniones heréticas ni disidentes. No debe destruir su autoridad. No cambiará nada. Osborne satiriza el inmovilismo de la Iglesia contra la que chocó Lutero.

2) La escena que Osborne dedica a Leon X está descrita por Carter como: "an effective theatrical scene with the decadence of the Church symbolized by the foppish Pope" (100) y sirve, en efecto, para denunciar la decadencia del papado de aquella época, pero también para satirizar el inmovilismo de la Iglesia. Leon X acaba de recibir una carta en la que Lutero se postra a sus piés y pide ayuda y consejo, aunque, bien entendido, acepta todo menos la retractación de sus ideas.

De nuevo vemos que la suprema autoridad eclesial se niega a tratar de entender los problemas de Lutero o a refutar teologicamente sus puntos de vista. Se limita a escribir a Cayetano dando órdenes concretas: o cede Lutero o se le declara culpable y excomulgado en toda la cristiandad:

"If however, he should return to his duty of his own accord and begs forgiveness, we give you the power to receive him into the perfect unity of our Holy Mother the Church. But should he persist in his obstinacy and you cannot secure him, we authorize you to outlaw him in every part of Germany. To banish and excommunicate him" (101).

(99).- Luther, pág. 72.

(100).- A. Carter. ob. cit., pág. 83.

(101).- Luther, pág. 77.

3) La tercera escena de LUTHER que expone puntos de vista si milares acerca del inmovilismo de las estructuras contra las que chocó Lutero es la de la Dieta de Worms. Aquí los argumentos apa recen en las palabras del canciller de Igonstand, Von Eck: ¿Va a extenderse la Iglesia en profusas explicaciones con cualquiera de sus miembros que tenga una duda?. ¿Por qué un cristiano se atreve a discutir los puntos de fe, tarea esta que pertenece al magiste rio eclesial?. En último caso valdría más afrontar el error que sembrar la duda:

"You see, Martin, you return to the same place as all other heretics, to the Holy Scripture. You demand to be contradicted from Scripture. We can only believe that you must be ill or mad. Do reasons have to be gi ven to anyone who cares to ask a question?. Any ques tion?. Why, if anyone who questioned the common unders tanding of the Church on any matter he liked to raise, and have to be answered irrefutably from the Scriptures, there would be nothing certain or decided in Christen dom... the faith has been defined by councils, and con firmed by the Church. It is your heritage, and we are forbidden to dispute it by the laws of the emperor and the pontiff" (102).

He dicho que Osborne se muestra objetivo con las opiniones de la Iglesia. Las razones de Von Eck son convincentes cuando explica que esta Institución ha obrado así durante siglos y no va a cambiar porque a un agustino alemán se le haya ocurrido disentir en puntos que son intocables. Pero Osborne está de parte de Lutero, y de to do hombre que se oponga al inmovilismo de cualquier "establishment".

III) RECHAZAR LA REFORMA DE LUTERO EN TERMINOS SOCIALES

A la pregunta ansiosa de Lutero: ¿Father, are you pleased with

(102).- Luther, págs. 84 - 85.

me?, que aparece en la última escena de la obra, responde Staupitz con evasivas. Ama mucho a Lutero, le admira, está de su parte... pero !todo ha cambiado de tal forma!. Incluso el claustro, en el que ahora se encuentra, como invitado de Martín y su mujer, estuvo en otro tiempo habitado por los frailes. ¿Cómo juzgar esta con moción?. Al fin se decide a hablar:

"The world is changed. For one thing, you've made a thing called Germany; you have unlaced a language and tought it to the germans, and the rest of the world will just have to get used to the sound of it. As we once made the body of Christ from bread, you've made the body of Euro pe, and whatever our pains turn out to be, they'll attack the rest of the world too. You've taken Christ away from the low mumblings and soft voices and jewelled gowns and the tiaras and put Him back where He belongs. In each man's soul..." (103).

Desde el punto de vista de Staupitz, Lutero ha conseguido dos objetivos: uno político, crear Alemania separándola del centralis mo romano, dotarla de una voz de la que antes carecía, e incluso "recrear" el cuerpo de Europa bajo unas bases nuevas. Y esto últi mo es comparable a la transformación del pan en el cuerpo de Cris to. Otro religioso, poner a Cristo en el corazón mismo de los hom bres y apartarlo de los clérigos y hombres de Iglesia que parecían poseerlo.

Lo que la Reforma ha logrado es positivo, desde luego, pero Staupitz no parece muy entusiasta, y acaba el juicio recordándole que no es el único poseedor de la verdad, que antes de él ha habi do muchos que también la poseían y que, en la vida, hay muchas ver dades y puntos de vista.

(103).- Luther, pág. 100.

La segunda opinión sobre la Reforma es una durísima crítica que se apoya en términos sociales, muy en consonancia con la ideología de un dramaturgo al que se ha considerado de izquierdas (104).

La escena de Lutero con "el caballero" ante el cadáver del campesino tiene lugar en Wittenberg en 1.525. A lo lejos se oye el fragor de la batalla, que está teniendo lugar entre los propietarios y príncipes por un lado y los campesinos por el otro, con resultado negativo para estos últimos.

En la escena anterior hemos presenciado el triunfo de Lutero en Worms. Después Osborne ha dado un salto de cuatro años privándonos de saber lo que ha ocurrido en este período tan importante para conocer las consecuencias de la predicación luterana en Alemania. Creo que se trata de un fallo estructural en cuanto a la obra y psicológico en cuanto al personaje principal, fallo paliado sólo a medias en el largo discurso del "caballero" y opino también que, para entender plenamente la repulsa que éste hace de la Reforma, hay que abrir aquí un paréntesis y explicar brevemente los cambios y revoluciones sociales que tuvieron lugar en los cuatro años que Osborne no ha reproducido en LUTHER y la participación que Lutero tuvo en ellos.

Nos dice la historia que, por entonces, la clase campesina alemana era la que tenía que trabajar más y sufrir más leyes y tributos. Una gran parte de los campesinos radicaba en los señoríos de la Iglesia, sobre todo del alto clero noble y de las abadías, por eso la indignación del campesinado se dirigió también contra la Igle

(104).- Esslin duda de la calidad del socialismo osborniano y se apoya en palabras de Ionesco: "Ionesco, por ejemplo, arremete contra él -y también contra Miller, Sartre, y Brecht, como "auteurs de boulevard", representativos de una izquierda conformista mucho más lamentable que la derecha" M. Esslin. Teatro del absurdo, pág. 98.

sia. Desde el comienzo del siglo XV surgieron en Alemania tumultos de aldeanos, unidos siempre a un cierto impulso religioso y estos descontentos acogieron las acusaciones de Lutero contra el orden existente como confirmación de sus quejas. La rebelión se extendió. En estos años se había manifestado Lutero tan enérgicamente ante el público, pidiendo reformas sociales, que se esperaba oír su voz, y, efectivamente, publicó Las amonestaciones de la paz, donde re conoce parte de las pretensiones campesinas.

Pero entre los rebeldes se habían puesto a la cabeza los radi cales, quienes se dedicaron a destruir castillos, iglesias y con ventos y sus excesos provocaron en Lutero un cambio total. Por muy revolucionario que fuera en lo religioso, en lo político y social pedía autoridad. A ello se sumó el terror de que los campesinos pu dieran comprometer sus doctrinas y quizás la sospecha de que el demonio estuviera entre ellos. Lutero se dirigió entonces a todos con aquel terrible escrito que se llamó: Contra el pillaje crimi nal y bandido de los campesinos, en el que decía cosas como estas:

"... Sobre un rebelde público todo hombre es dos cosas: juez supremo y ejecutor de la justicia, por eso debe ex pulsarlos, estrangularlos y pisarlos públicamente y en secreto, todo el que pueda, y pensar que no hay nada más dañino y diabólico que un hombre rebelde" (105).

Este atroz mensaje, pronunciado en nombre de Dios, fué obede cido con crueldad por los propietarios. El número de aldeanos deca pitados, quemados, dejados sin ojos, sin lengua y sin dedos, fué de más de 100.000, quienes después recorrieron en bandas Alemania, saqueando lo que encontraban.

La terrible paradoja de un Lutero, quien mandó tratar como pe rros a los rebeldes, después de haber sido uno de los causantes de

(105).- Citado por Erhard y Neuss. Historia de la Iglesia, IV, pág. 71.

la rebelión, no puede ser tratado a la ligera por un dramaturgo interesado en estudiar la sicología de Lutero (106).

Cierro ahora el paréntesis histórico para volver de nuevo a LUTHER, donde la rebelión y matanza de los campesinos aparece expuesta en el monólogo del caballero que, en un estilo un poco a lo Brecht, tiene por objeto "distanciarnos" de la situación para así juzgar mejor. Pero la relación entre Lutero y los campesinos no se ve lo suficientemente clara, sobre todo para un público no iniciado en la vida del reformador.

En cambio la actitud de Lutero, quien mira el cadaver con repulsión y quiere escaparse manteniendo un libro entre las manos, nos da una idea bastante exacta de lo que Osborne pretende indicar en esta escena: que Lutero era un revolucionario teórico y escribía sobre lo que no quería ver realizado; que no comprendió que a los segundones y a los campesinos no les importaba lo más mínimo el que un hombre se salvase por las buenas obras o por la fe, y que este concepto no ha variado en absoluto.

En el conjunto de esta escena simbólica puede considerarse que Osborne rechaza la Reforma de Lutero porque no consiguió ningún cambio social, ni siquiera defendió a los que lo intentaron. Y sin embargo, ¡pudo haberlo conseguido!. "El caballero" describe el momento del triunfo de Lutero en Worms como algo transcendental, algo terriblemente importante, algo que podía haber cambiado la

(106).- Mi versión de este asunto está inspirada en Erhard y Neuss. ob. cit. Hay otros autores que liberan a Lutero de culpa. Atkinson, por ej. en Lutero y el nacimiento del protestantismo, pág. 269, dice: "Lutero está condenado por sus propias palabras. Esta mala interpretación no es un fenómeno moderno. Los campesinos contemporáneos de Lutero le interpretaron mal. Incluso muchos de sus amigos le mal interpretaron. Lutero se prestaba a las malas interpretaciones en este momento más que en ningún otro".

faz del mundo. Compara incluso ese instante al de la muerte de Cristo en la cruz. Pero añade después que el despertar fué más cruel:

"Anyway it never worked out. (To the corpse) Did it, my friend?. Not the way we expected anyway, certainly not the way you expected, but who'd have ever thought we might end up on different sides, him on one and us on the other? (107).

Y más adelante insiste en su sueño deshecho:

"All you've ever managed to do is convert everything in to stench and dying and peril, but you could have done it, Martin, and you were the only one who could have ever done it. You could even have brought freedom and order in at the same time" (108).

Parece que Osborne pedía a Lutero una reforma de tipo social, la cual, posiblemente, nunca pasó por la mente del fraile agustino, preocupado mucho más por el problema de la salvación ultraterrena que por transformaciones sociales. Osborne ve la Reforma como: "The revolt of a peasant monk against an upper class Church, followed by his subsequent betrayal of the class from which he sprang" (109). Admira en Lutero su fuerza, su rebeldía y su integridad y le asquea el que todo eso no haya servido, a fin de cuentas, para nada útil desde el punto de vista social, que es el que le interesa.

(107).- Luther, pág. 87.

(108).- Ibid., pág. 89.

(109).- R. Brunstein, ob. cit., pág. 199.

ACTITUD ANTE LA CONCIENCIA

- I) DOLOROSA FORMACION DE LA CONCIENCIA DE LUTERO

- II) EL TRIUNFO PUBLICO DE LA CONCIENCIA INDIVIDUAL

I) DOLOROSA FORMACION DE LA CONCIENCIA DE LUTERO

Si todos los héroes de los que hablo en esta tesis siguen los dictados de la conciencia individual, Lutero es el hombre que hizo triunfar públicamente la exigencia de la conciencia personal sobre la obediencia a la autoridad organizada. Lutero es el creador del movimiento que puede definirse como: defensa del imperativo de la experiencia religiosa individual, por lo menos si aceptamos la opinión de Barrows Dunham, quien dice:

"El sentido de la doctrina luterana, de todo el protestantismo y del individuo en general, ha sido que, en conjunto, lo que acontece entre un hombre y su conciencia es de suyo más importante y más fructífero en sus resultados que lo que ocurre entre un hombre y otro dentro de las organizaciones sociales o de la sociedad organizada" (110).

Si añadimos a esto que Osborne es un amante del individualismo, sobre todo cuando choca contra la autoridad, comprenderemos

(110).- Barrows Dunham. Héroes y herejes a partir del Renacimiento, pág. 18.

que, en LUTHER, saque todo el partido posible de esta faceta impor
tantísima del héroe.

Todo lo que he dicho en "Sicoanálisis a su dimensión privada", relativo a esos cuatro puntos que forman su neurastenia: conflicto con los padres, sensación de soledad y abandono, sentido de culpa bilidad y problemas fisiológicos, constituyen el período oscuro por el que tuvo que pasar el reformador durante la época de formación de su conciencia. Ya he dicho que, en el Lutero de Osborne, las reac
ciones fisiológicas estaban ligadas a las síquicas y éstas a su vez se relacionaban con sus dudas de conciencia.

Lutero no sabía distinguir, no veía claro, no entendía a Dios, ni sus leyes hacia el hombre. Su conciencia no estaba formada y la com
oción que ello le produce repercute en todo lo demás. Cuando Osborne manda que en el decorado figure un cono, por cuyo fondo apa
rezca Martín, está dándonos una imagen apropiadísima de la semi-os
curidad de su conciencia y del paso progresivo de las tinieblas a la luz.

Pero así como sus dudas de conciencia provocan las reacciones físicas y sicológicas, los complejos infantiles impiden, por algún tiempo, la plena iluminación de su conciencia.

Creo que no es necesario insistir en este aspecto, suficiente
mente estudiado ya. Sólo repetir que todo el primer acto, y parte del segundo, está dedicado a reflejar la dolorosa "creación" de la conciencia de un hombre, quien, a su vez, se dedicaría después a "modificar" la conciencia de la cristiandad. No se llega, sin su
frimiento, a formar la conciencia y a fortalecerla. Todo hombre tie
ne su "crise of identity".

II) EL TRIUNFO PUBLICO DE LA CONCIENCIA INDIVIDUAL

A partir de la tercera escena del acto segundo Lutero se nos convierte en seguidor de los imperativos de su conciencia. Ha llegado, dolorosamente, a encontrar "aquello" que se ha convertido en punto central de su doctrina: la convicción de que la única salvación posible para el hombre está en creer en los méritos de Cristo. Y lo que él cree revelación divina, le transforma, de fraile temeroso y neurasténico, en un hombre inmenso, poseído de un convencimiento de su misión en la vida casi terrorífico. Quería que todos los hombres supiesen la verdad a la que él había accedido, deseaba que mirasen de nuevo la obra de Dios bajo diferente perspectiva, que leyeran la Biblia con ojos nuevos, que encontrasen un distinto sentido a sus vidas, en fin que re-educasen sus conciencias y las liberasen de la ciega obediencia a una Iglesia equivocada.

La "revelación de la torre" se convierte para Lutero en un llamamiento inapelable, como las voces de Juana de Arco o la conciencia de Becket. Podrá interpretarse ésta revelación de mil formas diferentes, creer o no creer en ella, asegurar que proviene de su debilidad mental, de sus problemas sico-fisiológicos, de su egocentrismo etc., pero todo ello es anecdótico ante la evidencia de que, en LUTHER, el hecho de explicar públicamente la verdad encontrada se convierte, para el protagonista, en obligación ineludible.

¿Es sincero hacia su propia conciencia?. ¿Está convencido de que se trata de la causa de Dios?. ¿Duda alguna vez?. ¿Considera que su conciencia es libre en relación con Dios?.

La respuesta a las dos primeras preguntas es evidente: Lutero es totalmente sincero: "I've sought after the truth, and everything I've said I still believe to be right and true and christian" (111),

(111).-- Luther, pág. 76.

y está convencido de que defiende la causa de Dios: "This case is not mine but yours" dice en la oración que antes cité, y lo mismo repite cuando se dirige a los hombres:

"I have never set out to be a saint and I've not be de fending my own life but the teaching of Christ. So you see, again I'm not free to retract, for if I did, the present situation would certainly go on just as before" (112).

I'm not free to retract, I cannot retract, otra vez suenan las mismas palabras que oímos en boca de todos los héroes cristia nos de esta tesis:

"Unless I'm shown by the testimony of the Scriptures -for I don't believe in popes or councils- unless I am refu ted by Scripture and my conscience is captured by God's own word, I cannot and will not recant, since to act against one's conscience is neither safe nor honest. He re I stand; God help me; I can do any more" (113).

Lutero apela todo el tiempo a una autoridad que se encuentra por encima de los que le juzgan y afirma que tiene acceso directo a esa autoridad, términos que, otra vez, son exactos a los que usa ba Juana de Arco. Pero esta ideología coloca en una posición muy difícil a los componentes de la Dieta de Worms y al mismo Papa. Ad mitiendo que la autoridad suprema, Dios, era, de hecho, la conciencia de Lutero, ¿cómo oponerse a Dios?. Pero, no puede aceptarse que cualquier hombre asegure que está en posesión de la verdad que Dios ha depositado directamente en su conciencia. Lógicamente Lute ro tuvo que ser considerado hereje e incluso condenado a muerte, como Juana, y si no lo fué es en razón de la intervención del elec tor de Sajonia y de todo el pueblo alemán y también porque el empe

(112).- Luther, pág. 83.

(113).- Ibid., pág. 85.

rador Carlos se mantuvo algo distante del asunto.

¿Duda Lutero, una vez que ha llegado a alcanzar "la verdad"? Sí. Por muy paradójico que resulte, este Lutero de Osborne, ejemplo de seguridad en sus convicciones, duda algunas veces.

Al final de la obra Staupitz pregunta a Martín por qué pidió veinticuatro horas de prórroga antes de dar la respuesta definitiva ante la Dieta de Worms, ya que era de suponer que la tuviera preparada hacía tiempo. Lutero contesta a Staupitz:

Lutero: I wasn't certain

Staupitz: And were you afterwards?

Lutero: I listened for God's voice, but all I couldnt hear was my own (114).

¿Por qué esta duda?. L. Caboche habla de su: "temperement tormenté et excessif, dévoré par la doute" (115), pero yo creo que esta opinión sólo vale para la época de formación de Lutero. Después duda en ciertas ocasiones trascendentales, como todos los seres humanos conscientes, como ocurrió a Juana de Arco y Becket, como sucedió a Moro y Grandier, no tanto como Cranmer, el eterno dubitativo. Osborne, hombre del siglo XX, sabe que la certeza absoluta no cabe y que hay que contar con un mínimo de incertidumbre.

La duda de Lutero no empaña el mito de hombre fiel a su conciencia individual, aunque la veamos aparecer, acompañada de los mismos síntomas fisiológicos que sufría al principio: cuando que ma la bula papal, dando así por terminada su sumisión a Roma; cuando su superior le recuerda que puede haber otras verdades; .. cuando el caballero le acusa de la matanza de los campesinos. Se

(114).- Luther, pág. 101.

(115).- L. Caboche. ob. cit., pág. 308.

trata de crisis que todo revolucionario, seguro de su verdad, debe vencer, no sin dolor. Erikson explica que la crisis surge normalmente del choque entre la imaginación "disciplinada" y la "masiva", entre la teoría y la puesta en práctica de una ideología:

"The crisis of an ideological leader naturally emerges when he must recognize what his rebellion -which began with the application of a more or less disciplined fantasy to the political word in the widest sense- has done to the imagination, the sense of reality, and the conscience of the masses" (116).

En cuanto a la pregunta: ¿considera Lutero que su conciencia es libre en relación con Dios?, tengo que responder de manera diferente a como lo hice en SAINT JOAN, MURDER IN THE CATHEDRAL y THOMAS CRANMER OF CANTERBURY, A MAN FOR ALL SEASONS y THE DEVILS por la sencilla razón de que Lutero cree en la predestinación.

Al comienzo de LUTHER, el fundador del protestantismo en Alemania piensa que es un elegido del diablo y que Dios le odia, pero ya expliqué que ello se debe a la identificación de Dios con la imagen del padre. Después de su transformación tiene la certeza de ser un elegido de Dios y por lo tanto no teme nada. ¿Por qué se coloca en el lado de los elegidos?. Evidentemente el haber recibido una revelación tan importante le hace considerarse seleccionado.

Pero ¿cómo puede pretender que la teoría de la predestinación llene de alegría a sus oyentes, quienes, posiblemente, no tienen su certeza de estar en el lado de los elegidos?. Osborne no explora este terreno, ni insiste en aclarar puntos oscuros. Simplemente, en uno de los diálogos de Lutero y Staupitz, hace que el pri

(116).- E. Erikson. ob. cit., pág. 236.

mero despliegue su teoría sobre la predestinación:

"... no one does good, not anyone. God is true and one. But, and this is what he can't grasp, He's utterly incomprehensible and beyond the reach of minds. A man's will is like a horse standing between two riders. If God jumps on its back, it'll go where God wants it to. But if Satan gets up there, it'll go where he leads it. And not only that, the horse can't choose its rider. That's left to them, to those two" (117).

La voluntad del hombre es como un caballo que está entre dos jinetes: Dios y el diablo y no puede escoger quien va a montarlo. Parece paradójico, que quien hizo triunfar públicamente la conciencia individual restrinja de esta forma la libertad humana. Pero repito, Osborne no insiste en el tema, ni analiza posibles contrasentidos. Se limita a exponer en estas frases las palabras e ideas del Lutero histórico, a quien, por su parte, lanza como mito del hombre fiel a su conciencia.

(117).- Luther, pág. 98.

ACTITUD ANTE LA TRAGEDIA

I) ENTRE TEATRO EPICO Y TRAGEDIA CRISTIANA

- 1.- Influencia superficial del teatro de B. Brecht
- 2.- A cierta distancia de la tragedia

I) ENTRE TEATRO EPICO Y TRAGEDIA CRISTIANA

Cuando la obra de Osborne apareció en los escenarios londinenses, algunos críticos opinaron que era lo más cercano a Brecht que se había producido en Inglaterra.

También Lorda Alaiz pensó después que se trataba de: "Una épica sucesión de cuadros concebidos a la manera del Galileo de Brecht" (118) y Fraser asegura que: "John Osborne owes a lot to Brecht in his play Luther" (119).

Por otra parte un drama que Trussler, por ejemplo, define como: " A play about physical and spiritual purgation on earth" (120) no puede ser excluído, sin más discusión, de lo que comunmente llamamos tragedia y que podría definirse en idénticos términos. Creo pues necesario analizar ambas posibilidades.

1.- Influencia superficial del teatro de B. Brecht

(118).- Lorda Alaiz. ob. cit., pág. 45.

(119).- Fraser. ob. cit., pág. 61.

(120).- Trussler. ob. cit., pág. 88.

La estructura episódica de LUTHER, en la que cada escena está aislada de la anterior y la adaptación a la misma de algunas técnicas del teatro épico -en algunas representaciones se inicia cada escena con la aparición de un caballero, enarbolando un estandarte, que anuncia la época y lugar de acción- recuerda efectivamente a las obras del gran dramaturgo alemán.

Incluso el tema de LUTHER, como el de A MAN FOR ALL SEASONS, es parecido al del Galileo de Brecht (121) y también la escena final: Galileo se retira a la vida hogareña después de renunciar a sus ideas ante la Inquisición y, al cerrar el telón, Lutero queda en el claustro de los eremitas, convertido en hogar familiar, con su mujer y su hijo.

Las diferencias entre el teatro épico de Bertolt Brecht y el de Osborne son sin embargo, muy profundas. El teatro épico está basado, sobre todo, en la idea del "distanciamiento". La anécdota, según Brecht, debe situarse a alguna distancia de la actualidad, para que el espectador pueda comprender mejor su realidad actual. Por eso escoge temas de otros tiempos, en lo que coincide con el LUTHER de Osborne. Pero, repito aquí lo que dije en el estudio de A MAN FOR ALL SEASONS, lo que realmente interesa al dramaturgo alemán es la aproximación social, histórica y económica. No es un escritor individualista. Para Brecht el individuo es mucho menos importante que el grupo. Valora la conducta individual sólo en cuanto está influida por las presiones exteriores de esta sociedad en la que se mueve. No en vano Brecht fué un marxista. Y esta actitud es obvia en todas sus obras, incluyendo Galileo Galilei. Cuando el.

(121).- Galileo Galilei, en alemán, Leben des Galilei, en su versión corregida de 1.955, está editado en castellano en Ediciones Losange, con traducción de Oswald Bayer.

joven Andrea increpa a Galileo, demudado e irreconocible después de la abjuración, le llama borracho y tragón y le acusa de haber salvado su tripa, exclamando: "desgraciada es la tierra que no tiene héroes", Galileo no responde en seguida. Pide que le den un vaso de agua a Andrea. Y al fin, cuando contesta, ofrece una respuesta que hay que meditar: "No, desgraciada es la tierra que necesita héroes". Brecht, por lo menos durante unos años -en la otra versión sugiere que el que da su vida por la verdad trabaja positivamente en bien de la sociedad- defiende en Galileo Galilei que es más importante conservar la vida, sirviendo con épica paciencia a la verdad, que morir por esa verdad. ¿Quién hubiera escrito los Discorsi si Galileo elige perder la vida?.

Pero. ¿Y Osborne? ¿también se ocupa en LUTHER del grupo más que del individuo?. Ya he dicho que no. A pesar de que al comenzar el acto segundo avisa que, desde este momento, los aspectos externos serán más generales y menos personalistas y que se preocupará más de los hombres como especie que en particular, lo cierto es que sigue destacando la figura de Lutero. Osborne es un escritor individualista, en el sentido de acentuar la personalidad del héroe por encima de todo lo demás y este aspecto le aleja de Brecht. Mac Cormick dice a este respecto:

"Chez Brecht le contexte socio-historique est de première importance et l'individu n'est important que dans la mesure où il peut changer le cours de l'histoire. Il n'y a rien de cela dans la pièce d'Osborne" (122).

¿Qué habría hecho Lutero en el caso de tener que decidir entre renunciar a su verdad o perder la vida?. No se puede responder a la pregunta desde el punto de vista del héroe histórico, pero sí del

(122).- Mac Cormick. ob. cit., pág. 79.

héroe osborniano. "Take my life", le dice a Leon X, "If I deserve death, I shall not refuse to die", "but I cannot retract". Y su condición de mito de hombre fiel a su conciencia por encima de to do lo demás le coloca en la posición opuesta a la del héroe de Brecht. El Lutero de Osborne habría elegido la muerte, precisamen te en defensa del individualismo.

Tampoco se preocupa Osborne de evitar "la catarsis" del espectador de su teatro, como hacía Brecht. Este inventó diversas técni cas: cantos, bailes, relatos intermedios de un narrador, con el fin de que el espectador no experimentase sentimientos en el curso de la representación, sino decisiones, pensamientos, juicios. La fuerza de LUTHER, en cambio, como la de Looking Back in Anger, está en que el público, en un impulso sentimental, se identifique con el protagonista, con el hombre físicamente débil y mal hablado, pero con la fuerza suficiente para destruir la unidad del mundo y contribuir al paso de la Edad Media al Renacimiento. Se trata, no de pensar a distancia en la época de la Reforma, sino de compenetrarse con Lutero y así indignarse con la autoridad que no supo reaccionar positivamente ante el impacto que él representaba. Osborne se iden tifica con sus héroes y quiere que el espectador haga lo mismo. Que experimente sentimientos: "I want to make people feel, to give them lessons in feeling. They can think afterwards" (123).

No creo que Osborne tenga una gran influencia de Bertolt Brecht. La famosa escena del "caballero" puede considerarse "distanciante", puesto que obliga al público a juzgar desde el siglo XX las consecuencias de la Reforma. Los bruscos cambios de tiempo y lugar, y las técnicas escenográficas, pueden hacernos creer en una deuda im

(123).- J. Osborne. Declaration, pág. 63.

portante hacia el dramaturgo alemán... pero no es sino superficial. Es la opinión de Hayman cuando observa: "Luther isn't Brechtian at all for all the similarities of structure and surface" (124). El propio Osborne, cuando fué preguntado por el método estructural usado en LUTHER, no invocó a Brecht sino a Shakespeare: "The method is Shakespeare's or almost anyone else's you can think of" (125). Es curioso que, como Bernard Shaw, apele a la paternidad de Shakespeare para este tipo de obras de fondo histórico.

Ya dije en SAINT JOAN que, antes de Brecht, hay abundantes ejemplos de lo que entonces se llamaban "Chronicle plays" y añado que críticos de la categoría de R. Williams denuncian una especie de vuelta a la época isabelina en las obras modernas del tipo de LUTHER:

"The open and mobile action is in many ways a return to the theatrical methods of earlier drama, and in particular the Elizabethan" (126).

2.- A cierta distancia de la tragedia

Si LUTHER no es teatro épico, ¿podemos considerarlo trágico?. La respuesta es que se acerca a la tragedia, pero que no responde a muchas de sus exigencias.

Los puntos en los que coincide con la tragedia son los siguientes:

A) Se trata de un personaje excepcional. Conocido universalmente, reformador, imitado por masas de seguidores, mito, Lutero se sale ampliamente de las filas de hombres "comunes".

B) Atraviesa, durante la obra, por un sufrimiento extremo. Los

(124).- Hayman. ob. cit., pág. 47.

(125).- Citado por Lorda Alaiz. ob. cit., pág. 41.

(126).- R. Williams. Drama in Performance, pág. 148.

sufrimientos de Lutero, sobre todo los de los años de formación, son algo no elegido por él, algo que, como una maldición, le acosa sin cesar. Más tarde persisten, aunque en tono menor y son perseguidos, de forma consciente, por mandato interno de su conciencia.

C) Los sufrimientos físicos y morales del primer luterano vienen a ser una purificación de su conciencia, es decir una catarsis, que dura varios años y ocupa un gran espacio, el más importante, en LUTHER. Apenas se aprecia el efecto purgativo en los personajes secundarios, pero sí se supone en el público, forzado a identificarse con el héroe.

D) El tema que se debate en LUTHER es importante, puesto que desvela la personalidad y trayectoria de un rebelde contra las estructuras y de un hombre fiel a su conciencia.

E) Las fuerzas que se oponen a Lutero son inmensas: las dificultades internas, por una parte, la cristiandad en pleno, por otra.

La diferencia esencial de LUTHER con una obra trágica es, además del tono vociferante y brutal que llena la obra, el triunfo final del protagonista. Lutero no es destruido por la fuerza contra la que lucha, como ocurre normalmente en la tragedia, sino que resulta vencedor. Todo hacía preveer el final desastroso de los otros héroes cristianos de esta tesis, pero ocurre lo contrario: Lutero gana y la cristiandad se tambalea.

En SAINT JOAN, en MURDER IN THE CATHEDRAL, en THOMAS CRANMER OF CANTERBURY, en A MAN FOR ALL SEASONS, he intentado demostrar que se trata de tragedias cristianas, en las que los protagonistas están en el lado de la verdad y en el lado de Dios, por más que sean derrotados. En sus héroes hay un triunfo interno, ante Dios y la conciencia, aunque fracasen en el mundo y mueran entre las llamas

o las espadas.

En LUTHER ocurre lo mismo: el protagonista está en el lado de la verdad y convencido de que Dios premiará su obediencia, por lo que habría que clasificar también la obra como tragedia cristiana: Pero es que su triunfo no es sólo interno, no sólo de cara a Dios y a la conciencia, sino total: Lutero no muere y su idea está todavía vigente. ¿Puede concebirse una tragedia en la que el protagonista triunfe en toda regla?. Pero, ¿es así?.

William James dice del Lutero histórico que: "When he had grown old, he looked back on his life as if it were an absolute failure" (127) y Osborne ha reflejado bien esta faceta. Cuando el telón baja, el fraile renegado no nos deja una impresión de vencedor. Si ha triunfado, ello no le ha procurado grandes alegrías. Se muestra ansioso y escéptico y además Osborne juzga negativamente su empresa. El balance es que algo se ha roto y que no se sabe si ha valido la pena.

Lo que surge indestructible en LUTHER es la victoria final del yo individual de Lutero, no de la empresa del reformador. Se trata pues de un triunfo relativo y parcial.

En cuanto a que la obra no acabe en la muerte del protagonista, creo que no es importante. R. Williams, por ejemplo, considera que la muerte no es elemento indispensable a la tragedia:

"The tragic action is about death, but it need not end in death, unless this is enforced by a particular structure of feeling" (128).

LUTHER se acerca a la tragedia. A la tragedia que Hegel describió y que acogieron con júbilo los marxistas, en la que el individuo

(127).- W. James. The Varieties of Religious Experience, pág. 146.

(128).- R. Williams. Modern Tragedy, pág. 58.

resulta "atrapado" por el espíritu de la historia, que en ese momento preciso le necesita. A la tragedia romántica, en la que el hombre no logra sentirse bien en un mundo que considera hostil y al que se ve obligado a salvar. A la tragedia liberal, en la que, actuando por sí mismo y por razones particulares, un hombre solo puede transformar un mundo. A la tragedia existencialista etc., etc.

LUTHER se acerca a muchos tipos de tragedia, pero no llega a pertenecer plenamente al género. Más que a ninguna, se aproxima a la tragedia cristiana, que exhibe el antagonismo entre una voluntad pura y un mundo desunido. La diferencia con las que hemos visto anteriormente es que Lutero tiene su compensación -relativa- en este mundo, además de en el otro.

LUTHER no es "épica" porque acentúa demasiado la personalidad del individuo. No es "trágica" porque se trata de un héroe que destruye a la sociedad. Quizás por ello Von Szeleski le llama "semi-trágica" (129). En resumen, la obra de Osborne está a medio camino entre el teatro épico y la tragedia cristiana.

(129).- J. Von Szeleski. Tragedy and Fear, Why Modern Drama Fails, pág. 230.

C O N C L U S I O N

=====

El primer rasgo que quiero destacar, en una visión conjunta de las seis obras, es la condición heroica de sus protagonistas que hace evidente, una vez más, la profecía de Carlyle: el culto al héroe existirá mientras el hombre exista.

Se trata aquí de héroes que defendieron su verdad en una sociedad que sostenía puntos de vista diferentes y no estaba dispuesta a cambiarlos. Por lo tanto su verdad fué considerada como falsedad y lo que creyeron ortodoxia como herejía. Desde el punto de vista de los tribunales que los juzgaron no son héroes sino rebeldes. La palabra rebelde -o hereje- matizada por los términos "protestante" y "nacionalista", suena una y otra vez en relación con Juana de Arco. Becket es rebelde y traidor en opinión del rey y sus secuaces. Cranmer, cuya obsesión era la fidelidad a la corona, se convierte en hereje y traidor ante María Tudor. Lutero es para León X un perro rabioso que amenaza su rebaño. La muerte del fidelísimo Moro se anuncia al pueblo como la caída de la cabeza de un traidor. Y Grandier es, además de brujo, rebelde.

Otro aspecto que resalta en la epopeya de estos héroes, rebeldes contra las estructuras de la sociedad, es el de su soledad. La

soledad acompaña casi siempre a los grandes hombres, pero aquí resulta casi abrumadora: Juana, Becket, Cranmer, Moro, Grandier y Lutero luchan en un aislamiento casi total, a pesar de que los condenan, en parte, por temor de que su ideología arrastre tras de sí a un ejército de seguidores. A Juana le siguen con entusiasmo los soldados, pero sólo cuando el triunfo le sonríe. Tomás Becket está rodeado únicamente de las formas, casi incorpóreas, de sus sacerdotes y de las voces lejanas del coro. Lutero es incapaz de integrarse en una comunidad, ni la agustina primero, ni el catolicismo vigente después etc.

Cinco de los héroes aquí estudiados son célibes en principio, aunque Lutero aparezca casado en la última escena de LUTHER y Grandier trate de encontrar su plena realización humana en el amor de una mujer. Moro es el único que vive una vida familiar normal -y Bolt subraya este rasgo- pero a la hora de las decisiones su mujer y su hija le resultan más un impedimento que una ayuda.

Tampoco cuentan con "el amigo", ese personaje que, tradicionalmente, suele acompañar al héroe: Dunois abandona a Juana cuando cae prisionera; Norfolk se aparta de Moro al arreciar el peligro y Grandier -desolación suprema- sólo logra "comunicarse" con "the sewerman".

La especial soledad de estos héroes históricos, acentuada por los dramaturgos, aumenta su densidad mítica y por tanto el impacto que deben producir en el público. Enfrentados por un lado con su obligación socio-política y por otro con sus convicciones internas, enraizadas en Dios -no hay que olvidar que se trata de héroes cristianos, es decir, de hombres que participan en la religión desde su posición católica o protestante y que conciben la verdad desde el punto de vista que les exige la sumisión a Cristo- incorporan ese tipo de rebeldes que hacen avanzar al mundo.

Una vez que he destacado esa condición, que considero importante, de héroes rebeldes que luchan en soledad, me referiré ahora a

los puntos concretos que he ido siguiendo a lo largo de este trabajo:

ACTITUD ANTE EL MITO

No siempre el héroe se transforma en mito, pero sí en las obras aquí examinadas. Estos mitos apuntan, sobre todo, a una aproximación a la verdad. Como los antiguos, son sagrados porque señalan la relación del hombre con su Creador, ejemplares porque marcan normas de conducta y significativos porque iluminan zonas oscuras del entorno humano.

Los dramaturgos estudiados, con una intención didáctica al servicio de la sociedad y una experiencia importante que transmitir, han pensado que el método mítico es la forma más directa e inmediata de comunicación y, en lugar de "inventar" mitos, han acudido a la hagiografía y a la historia en su busca. La historia ha sido siempre maestra de la vida, pero ¿por qué recurrir a la hagiografía?.

La tradición del Biblical Drama puede ser la causa de la curiosa aparición, en pleno siglo XX, de seis "santos" que importantes dramaturgos lanzan como mitos a los escenarios. Cuando los personajes bíblicos se fueron haciendo más y más fabulosos o se "humanizaron" excesivamente, el pueblo les fué perdiendo el respeto y su fuerza mítica desapareció. Pero, para los escritores a la caza de mitos, acostumbrados a la presencia de personajes religiosos en las piezas de teatro, quedaban todavía otros héroes cristianos que habían conservado cierto carácter legendario y servían mejor a sus propósitos: hay un solo paso de Herodes a Enrique VIII, símbolos ambos del poder abusivo, o de Judit a Juana de Arco, campeonas al servicio de Dios y de su pueblo, y este paso lo dieron, quizás inconscientemente.

La hagiografía tiende a convertir a los santos en mitos, pero además el pueblo cristiano había estado, durante generaciones, tejiendo y destejiendo la leyenda en torno a estos individuos que habían perdido -o arriesgado- la vida en defensa de sus ideales. Salvo en el caso de Grandier, desconocido por la masa, los dramaturgos se encuentran con mitos ya fabricados, encarnados en personajes cu yas vidas y hechos son conocidos ampliamente. ¿Cómo reaccionarán ante ello?. ¿Respetarán el mito existente adaptando a él su verdad?. ¿Lo vaciarán de contenido mítico, para llenarlo después de forma diferente?.

B. Shaw, T. S. Eliot, Ch. Williams, R. Bolt y J. Whiting optan por la primera solución. Sólo Osborne elige la segunda y es el ú n i c o que, en cierta forma, desmitifica a su personaje: su Lutero es tá bastante alejado de la imagen del reformador alemán que, tradi cionalmente, se ha formado en la mente protestante. La razón es el empeño del escritor en sicoanalizar aquella complicada personalidad y el énfasis constante en los problemas fisiológicos del fraile agustino. Pero la desmitificación previa es sólo un paso para una nueva mitificación. Y Lutero resurge, en la obra de Osborne, como encarnación de el rebelde: un rebelde enfermo y sufriente en busca de la verdad en la primera parte de la pieza, un rebelde en defen sa de sus convicciones en la segunda.

Los mitos que ilustran las obras de Shaw, Eliot y Williams son, sobre todo, mitos religiosos e iluminan esa faceta tan difícil y trascendental que es la relación del hombre con Dios: Juana incor pora al genio natural o superman, rebotante de "life force" -poten cia que en el concepto del dramaturgo irlandés tiene un carácter totalmente religioso- obediente a esa llamada interna que le empu ja a salvar el mundo; Becket reúne cuatro mitos diferentes: la lu cha del espíritu y la materia, el hombre fiel a su conciencia, el mito central cristiano y por fin el ciclo pagano de las estaciones

del año, que toma aquí un sentido cristiano; Y el mito que Williams expone en THOMAS CRANMER OF CANTERBURY apunta a una doble faceta: la debilidad intrínseca del hombre y el amor de Cristo hacia las criaturas, -si el hombre es tan limitado que apenas sabe distinguir entre el bien y el mal, Cristo le persigue incansablemente hasta lograr "un equilibrio"-.

Los mitos que Bolt y Whiting ofrecen al espectador de sus obras respectivas, aunque no olvidan la relación hombre-Dios, se detienen, sobre todo, en el hombre mismo: Tomás Moro refuerza y aclara la idea, importantísima para la humanidad, de que el individuo posee un yo íntimo, una identidad o esencia que le pertenece en exclusiva y que nada ni nadie le podrá arrebatarse. Su mito es el del hombre plenamente consciente de las exigencias y limitaciones de su "self-hood", concepto evidente en las seis obras pero con un realce especial en A MAN FOR ALL SEASONS. En cuanto al mito que aparece en THE DEVILS, lo he definido como iluminador de los límites extremos de conducta a los que puede llegar el ser humano, capaz de terrible maldad e irracionalidad en algunos casos -la mayoría- y de valor heroico en otros.

ACTITUD ANTE LA HISTORIA

Pienso que el tratamiento que estos dramaturgos han seguido, en relación con los hechos que sus héroes protagonizaron y con las grandes conmociones socio-políticas, económicas y sobre todo religiosas, que formaban el fondo de cada enfrentamiento, puede sintetizarse en seis puntos:

1) Se aprecia un intento serio de aproximación a la historia y de utilización de fuentes válidas para ese empeño. Es significativo a ese respecto el interés de Shaw y Eliot por demostrar la auten

ticidad de sus versiones respectivas. Dos obras, sin embargo, se basan en trabajos anteriores: THE DEVILS en The Devils of Loudun de Huxley y LUTHER en Young Man Luther de Erikson. En conjunto estamos tan lejos del enfoque romántico como del "not facing reality" victoriano y Juana, Becket, Cranmer y Moro pertenecen a sus siglos respectivos con gran propiedad.

2) El fondo histórico en el que estos héroes se mueven aparece formando la trama necesaria para el desarrollo de la acción, pero de forma esquematizada. Los dramaturgos prefieren sugerir, insinuar, condensar en breves pinceladas ese mundo complejo que era la Inglaterra de Enrique VIII o la Alemania del siglo XVI. Ello se debe, en parte, a la obligada limitación de una obra teatral y también a que el fondo histórico no les interesa primordialmente. La excepción es THE DEVILS, documento de la vida social y moral de Loudun en el siglo XVII.

3) El personaje principal está acentuado en todos y cada uno de los casos: el individuo es primordial y su lucha épica, que tiene lugar más en la intimidad que en el exterior, salvo en el caso de Juana de Arco, es el centro de interés. Existe aquí un concepto individualista de la historia, frente a aquel otro, derivado de Hegel, que defiende la primacía del "espíritu de la historia" modificando al individuo. Lutero, por ejemplo, no es para Osborne un producto de la historia, ni es la necesidad de cambio la que hace surgir al reformador, sino por el contrario, un fraile solo decide cambiar el rumbo de la historia y su actuación contribuye a la llegada del Renacimiento. Quizás este aspecto no sea tan claro en el resto de los héroes, pero todos ellos parecen actuar por sus propias y exclusivas razones.

4) Las seis obras están enfocadas hacia el presente y escritas con la intención única de hablar a los hombres de hoy utilizando

asuntos del pasado. La condición mítica de los héroes, que les ha ce elásticos y por lo tanto adaptables a todos los siglos, junto con las técnicas de aproximación a la actualidad -visibles en el epílogo de Shaw, en el discurso de los caballeros de Eliot, en la creación de personajes que se salen de su siglo: "the skeleton" de Williams, "the common man" de Bolt, "the sewerman" de Whiting etc.- logran arrojar tanta luz sobre los problemas del presente como so bre los conflictos que narran.

5) En los dos dramas que exponen una religiosidad más profunda: MURDER IN THE CATHEDRAL y THOMAS CRANMER OF CANTERBURY, hay que señalar ese particular concepto de la historia según el cual el centro es la encarnación de Cristo, quien absorbe todo "tiempo" en lo "intemporal". El episodio vivido por Beckett y Cranmer, "figuras de Cristo", se enclava en su propio siglo y está enfocado hacia los hombres del siglo XX, pero pertenece también a ese flujo circu lar de la historia que los proyecta, en un sentido sacramental, fuera del tiempo.

6) Al reflejar una y otra vez el ciclo por el que el individuo choca contra unas estructuras de la sociedad que derrotan la verdad que representa, podría pensarse en una visión pesimista de la historia de la humanidad. No es así. Los dramaturgos ofrecen también una visión esperanzadora que se apoya, por una parte, en la fuerza interna del hombre, quien a la larga triunfará y por otra en una Providencia. Sólo la violencia ciega e irracional de THE DEVILS apunta a un pesimismo existencialista.

ACTITUD ANTE LA RELIGION

Desde el punto de vista cristiano el balance es positivo. Puedo decir que SAINT JOAN, MURDER IN THE CATHEDRAL y THOMAS CRANMER

OF CANTERBURY son primordialmente obras religiosas, alcanzando las dos primeras altas cimas teológicas e incluso místicas. En cuanto a LUTHER, A MAN FOR ALL SEASONS y THE DEVILS son, ante todo, obras morales y psicológicas.

El problema de ser entendidos por un público, en gran parte descristianizado, es acuciante en todos los casos, incluso en el de Eliot y Williams, quienes, a pesar de escribir para el Festival de Canterbury, fueron tachados de oscuros, posiblemente porque el oído moderno no está acostumbrado al verso ni la mente a la teología. Shaw, consciente de esa dificultad de "comunicación", dota a su personaje de una ambivalencia que le permita ser aceptado por el cristiano tradicional y por aquel que, como el propio Shaw, tenga un concepto más moderno de la santidad de Juana. También los otros escritores aceptan el hecho religioso de sus protagonistas y tratan de acercarlo a la mentalidad moderna.

Las distintas versiones del fenómeno religioso en estos seis héroes cristianos pueden resumirse en tres apartados:

1.- Relación de Dios con el hombre

Para Eliot, Dios es el centro de la vida humana y de la historia y también el eje de la rueda que gira y mueve todo lo existente. Hay una voluntad y providencia divina sobre Becket y un esquema final de paz universal.

Dios es también el centro para Williams, pero se trata ante todo de un Dios amor, que procura "to catch", "to measure" y "to illuminate" a Cranmer, que comprende sus limitaciones y que exige sólo amor.

Para Shaw, Dios es una fuerza interna, "a force at work", "an appetite for evolution", la cual presiona fuertemente sobre Juana y está relacionada con Bergson y también con el "espíritu de Dios

en el hombre" del cristianismo tradicional.

El Dios de Lutero es algo subjetivo, creado a imagen del padre terrenal y como él siempre "voraz" y descontento. Después Dios se hace más abordable para el reformador alemán y su justicia menos terrorífica.

Bolt y Whiting hablan de un Dios tradicional, cúspide de su jerarquía de valores el del primero, "meaning" de todo lo humano y sublimación del yo personal el del segundo.

2.- Respuesta del hombre a Dios

En todos los casos Dios exige una respuesta del hombre, un es fuerzo y sacrificio que puede llegar hasta la muerte. Y todos sien ten la necesidad de avanzar hacia la Trascendencia. Pero el camino no es el mismo: Becket y Grandier buscan a Dios a través de la ne gación de sí mismos, en una experiencia individualizada que, en al gún momento, les acerca al misticismo; Juana y Moro, Lutero y Cran mer piensan, por el contrario, que el mejor camino para hallar a Dios es trabajar por su causa en el mundo, consiguiendo una socie dad más perfecta. Son las dos vías clásicas de acercamiento a Dios.

En las seis obras es fundamental el conseguir la conjunción de la voluntad humana con la divina. Eliot expone este concepto a través de la metáfora de "la rueda" y de las palabras que tantas veces repite en MURDER IN THE CATHEDRAL: "to act and to suffer", es decir, aceptar por un esfuerzo libre de voluntad la situación pasiva de someterse a la voluntad de Dios. El "hágase tu voluntad", base de la teología de Eliot, es también el fundamento religioso al que llega Cranmer. Y Grandier, tras su búsqueda febril de Dios y el encuentro existencial y subjetivo con ese Ser Supremo que se hace sangre de su sangre y carne palpitante de su vida, comprende que el secreto está en ofrecerse a El tal como es, en aceptar Su

voluntad. Juana y Moro nunca dudan: la Doncella puso su voluntad al servicio de Dios desde que oyó las "voces"; Moro conoce su obligación desde el primer instante. En cuanto a LUTHER, pienso que Osborne alegoriza bien pero argumenta mal, por lo que las convicciones de su protagonista en este terreno resultan a veces oscuras.

3.- El martirio

La conjunción de la voluntad humana con la divina conduce al martirio cuando Dios desea que así ocurra. Pero no todos los martirios son iguales, ni tampoco las circunstancias que los acompañan:

Para Eliot el mártir es: "aquel que se ha convertido en instrumento de Dios, que ha perdido su voluntad en la de Dios y que ya no desea para sí mismo sino la gloria de convertirse en mártir". A ello se une, naturalmente, la obligatoriedad moral de defender la verdad. Becket es el único que parece poseer, desde el principio, una voluntad de martirio.

Williams demuestra que un ser débil, que encuentra dudosamente un camino, que distingue dudosamente entre la verdad y la mentira, que vence dudosamente en la lucha de la vida, puede convertirse en mártir cristiano gracias a que la gracia que Dios le presta es "infinite, without measurement or dimension".

Tomás Moro es un mártir recalcitrante, que trata de evitar la muerte por todos los medios a su alcance y que sólo en último término y por no traicionar su "self" de hombre -identificado con su "alma"- acepta convertirse en mártir.

Juana y Grandier tampoco desean el martirio, pero no pueden evitarlo: Juana se limita a preferirlo a la cadena perpetua. Ambos martirios son una consecuencia, de la maldad humana el de Grandier,

de la incomprensión general, el de Juana.

En cuanto a la proyección social del martirio, únicamente Eliot cree en la eficacia del sacrificio cruento. La idea de que el derramamiento de sangre es redentor en sí mismo no es recogida por los demás. El coro de mujeres de Canterbury se siente purificado por la sangre de Becket, pero la muerte de Juana, Cranmer, Moro y Grandier sólo tienen el valor de marcar un hito, obligar a pensar, producir admiración, crear un testigo de la verdad.

ACTITUD ANTE LA SOCIEDAD

Si los héroes chocan con el poder político o religioso y si son injustamente aplastados por ese poder, parece lógico encontrar críticas negativas contra aquellos hombres concretos que abusaron de su fuerza: los Enriques, los León, los Cauchon etc. No es así. No hay ataques virulentos -apenas pueden tenerse en cuenta las vociferantes acusaciones de Lutero contra el Papa-, no hay villanos en estas tragedias -con la posible excepción de Rich, el amigo de Moro a quien más tarde traiciona-. Hay, por el contrario, un espíritu de objetividad en los escritores, un deseo de entender los motivos del adversario, un "fair play" muy inglés: Shaw rehabilita la figura del obispo Cauchon; Bolt destaca los problemas de conciencia de Enrique VIII; Eliot evita la sátira contra Enrique II etc.

Tampoco existen ataques a vicios privativos de una clase social, como no sea la ambición en los "lords" de THOMAS CRANMER OF CANTERBURY, porque la visión negativa de la humanidad que Whiting aporta en THE DEVILS desborda los límites de la mera sátira circunstancial.

En cambio todos coinciden en detectar dos males endémicos en

la sociedad de las distintas épocas que aparecen en el escenario, males que persisten en la del siglo XX: 1) La inmovilidad o rigidez de las estructuras que forman el poder y 2) La apatía, inhibición y mediocridad del hombre "medio".

1.- La inmovilidad y rigidez de las estructuras que forman el poder

Iglesia y Monarquía, compiten en rigidez, en falta de flexibilidad, en negarse a admitir individualidades de ningún género.

La Iglesia no distingue entre un hereje y un santo, porque para ella son prácticamente lo mismo: disidentes, ovejas descarriadas que no admiten su magisterio. También confunde a un cura pecador con un brujo vendido a Satanás y se niega a escuchar los puntos de vista subjetivos de un "reformador".

La Monarquía se niega a permitir que uno de sus súbditos piense de manera distinta sobre el nombramiento de obispos, rechace el Acta de Supremacía o no coincida totalmente con el orden impuesto.

Las razones por las que Enrique VIII se opone a que Tomás Moro disienta en el fondo de su corazón silencioso, los motivos por los que Enrique II no deja tranquilo a Becket en Canterbury, la causa por la que María Tudor se empeña en castigar a un hombre que había incluso renunciado públicamente a su fe, son equivalentes a los de la Iglesia en los restantes casos: el miedo, la precaución, el deseo de conservar un orden a costa de todo, la falta de respeto por el individualismo humano.

Siempre el poder negándose a admitir puntos de vista diferentes, siempre gobernado por la violencia, la amenaza y el castigo ejemplar, siempre la inflexibilidad, inmovilidad y rigidez de las estructuras de poder.

2.- La apatía, inhibición y mediocridad del hombre "medio"

La apatía del hombre "medio" puede entenderse en relación con lo espiritual y en relación con los demás hombres. En ambos casos está representada por el mismo tipo humano, en todo contra puesto al héroe. Puede llamarse "common man", vulgo, hombre masa etc., es criticado duramente en todas las obras y aparece forman do la sociedad de todos los tiempos.

En SAINT JOAN lo localizamos entre aquellos individuos, como el delfín Charles, que se niega a colaborar con la "life force" y por tanto a mejorar el mundo y entre los que se aterran de la posible vuelta al mundo de la santa.

La denuncia de Eliot se refiere sobre todo a la apatía espi ritual del "common man": el coro de mujeres de Canterbury expresa mil veces su deseo de que las dejen tranquilas junto al fuego, sin complicaciones trascendentes, en su vida mediocre pero cómoda.

En THOMAS CRANMER OF CANTERBURY es el propio protagonista el que se acerca a este tipo de mentalidad, ya que carece de crite rios y de valor, razón por la que le he llamado "un héroe antihe roico".

Quizás sea Osborne el que menos roce este problema pero ¿qué decir, en cambio, de ese "common man" creado por Bolt, incapaz de oponerse al capricho de un rey, mayordomo, barquero, carcelero y jurado, cambiante y antiheroico, sin centro fijo y sin individua lidad definida, con peligro incluso de perder su esencia humana?.

Whiting es el que lanza las más duras acusaciones contra ese tipo de hombres faltos de criterio, sin asomo de personalidad, que se dejan arrastrar por la corriente general. Y su aviso a la huma nidad es terrible: el hombre mediocre, reunido con otros seres me diocres, se convierte en masa o plebe, informe y deforme, se des

prende de su escasa personalidad y adquiere una nueva, global, que puede arrastrarle hacia la crueldad y la maldad, hacia extremos que rebasan los límites humanos y caen en lo irracional, en lo in frahumano.

ACTITUD ANTE LA CONCIENCIA

Los seis héroes cristianos tienen un algo en común, importantísimo, que les distingue del "common man" y hace válida su rebeldía: unas convicciones firmes, un criterio seguro y una conciencia exigente. En último término una identidad que afirmar. La frase I must aparece en los labios de todos cuando les preguntan por la razón de sus decisiones. En la exaltación del individualismo estas obras resultan, en mi opinión, profundamente modernas y son una respuesta a la masificación que hoy se observa en la sociedad.

En un estudio paralelo de los héroes se encuentra toda una lección acerca de la formación, alcance y exigencias de la conciencia:

1) El proceso formativo de la conciencia se analiza primordialmente en LUTHER, THOMAS CRANMER OF CANTERBURY y THE DEVILS: el caso de Lutero demuestra que, a veces, no se logra esa formación si no a través del sufrimiento. Cranmer tarda toda una vida en alcanzar "cierta seguridad" en la verdad que le dicta su conciencia, ya que la certeza absoluta no se consigue en esta vida, en teoría de Williams. El párroco de Loudun sigue un largo camino de fracaso y desilusión hasta llegar a adquirir un juicio moral definitivo so bre el valor de la existencia. Y en MURDER IN THE CATHEDRAL, incluso, puede observarse cómo Becket sólo consigue aclarar su conciencia tras el enfrentamiento con los tentadores.

2) La relación entre conciencia e identidad se acentúa, de ma

nera específica en A MAN FOR ALL SEASONS y, en menor grado, en LUTHER, THE DEVILS y los demás. Estas obras demuestran cómo la conciencia es el yo mismo del hombre, en cuanto se compromete a un juicio moral sobre el valor de la propia existencia y por lo tanto a conciencia más perfeccionada equivale una identidad más definida y viceversa. La obra de Bolt está íntegramente dedicada a definir los límites y derechos de esa: "little... little... area... where I must rule myself". La de Osborne explica que un hombre no es un hombre hasta que ha formado su conciencia, de modo que lo que yo he llamado "dolorosa formación de la conciencia de Lutero" es también su "crise of identity". El rey Enrique VIII describe a Cranmer el sueño constante de su vida: no logra capturar a una criatura "con su nombre" que corre sin cesar, y expone así, de forma simbólica, que carece de una conciencia y de una identidad definidas. También Grandier descubre que, al encontrar el significado de su vida, recupera también su identidad.

3) La defensa de la verdad es ineludible, una vez que se ha llegado a adquirir una conciencia formada, incluso a riesgo de confundirse. Moro lo explica así a los jueces: "But what matters to me is not wether it's true or not but that I believe it to be true, or rather not that I believe it, but that I believe it", refiriéndose, con ese I subrayado, a la propia identidad en juego. También Juana alega ante el tribunal que puede equivocarse, pero que no dispone sino de "my own judgement" en que apoyarse.

En realidad, ya que todos son cristianos, su conciencia está enraizada en Dios y formada según los criterios evangélicos, pero hay un gran énfasis en la decisión personal y utilizan mucho más la frase: mi conciencia me dice, que la de Dios me dice. Tampoco se apoyan en la Iglesia. En este sentido y usando el término que Shaw inventa para su protagonista, actúan como "protestantes", ya

que prescinden de la autoridad jerárquica.

4) Se trata de hombres libres para obrar, aunque la sumisión de su conciencia a Dios parezca privarles de su albedrío. La voluntad libre destaca en SAINT JOAN: "to will, to will, to will", dice Juana al delfín Carlos; en las explicaciones metafísicas de Becket: "to which all must consent that it may willed- And which all must suffer that they may will it". Y la he demostrado en mi análisis de la persecución del "skeleton" a Cranmer y de la conducta de Moro, Lutero y Grandier.

5) La defensa de la verdad es difícil en todas las circunstancias. En ocasiones hay que pasar por la incomprensión, la prisión, la tortura etc. Otras veces puede triunfar, como en el caso de Lutero, pero a costa de sufrimientos. En cualquier caso se trata de una necesidad.

6) Hay hombres que venden su conciencia al mejor postor: Rich, Cromwell, el bulero de LUTHER, el farmacéutico y médico de THE DEVILS, incluso Cranmer, quien la tiene sometida a la monarquía, y todos los seres mediocres, sin un claro sentido de lo que supone la afirmación del yo.

ACTITUD ANTE LA TRAGEDIA

El estudio detenido de los seis héroes me lleva a las siguientes afirmaciones: 1) Todavía se escriben tragedias en el siglo XX. 2) Aquí se trata, en la mayoría de los casos, de un tipo especial: tragedia cristiana.

1.- Todavía se escriben tragedias en el siglo XX

Porque me consta que las opiniones de diversos críticos, expertos en la materia, no coinciden con la mía en este punto, he co

menzado en todos los casos por destacar la duda e interrogación que se cierne sobre el género al que pertenece la obra a estudiar.

Porque no soy de la opinión de aquellos que consideran a A MAN FOR ALL SEASONS, LUTHER, (e incluso THE DEVILS) como obras épicas al estilo de Brecht, y admito sólo una influencia superficial en la estructura externa -por otra parte muy parecida a la utilizada en cualquier crónica histórica, incluyendo las de Shakespeare- he continuado mi estudio del tema desechando esta influencia.

Porque juzgo que la exigencia estricta de los requisitos de Aristóteles a una pieza moderna resulta absurda, ya que el escritor griego estaba condicionado por su tiempo y no podía prever lo que un público de otro siglo y distinta mentalidad entendería por tragedia y considero en cambio que hay tantos criterios diferentes sobre la tragedia, o casi tantos, como clases de tragedia, he exigido a estas seis obras sólo aquellas condiciones elementales que podrían aparecer en cualquier tratado simplista sobre el tema.

El resultado es el siguiente:

A) En todas se trata de un tema serio e importante para la condición humana: religioso, psicológico, metafísico... llegando a veces a gran profundidad. También el tono es serio, aunque a Shaw, por ejemplo, pueda acusársele de ligereza en momentos aislados o en diálogos marginales, a Osborne de chabacanería etc.

B) Los protagonistas eran personajes importantes para los hombres de su tiempo: obispos, arzobispos, cancilleres, guerreros famosos, un párroco notable... y mitos para los hombres de hoy.

C) Todos ellos sufren un cambio brusco de fortuna y se enfrentan con una crisis que les priva de la paz. En Becket, Lutero y

Cranmer se trata, en primer lugar, de una lucha interna, provocada por la exigencia de Dios. En Moro y Juana la lucha es externa y es tá provocada por el contraste entre las demandas de la sociedad y las de su conciencia. Podría hablarse pues de dos niveles de sufrimiento y de dos crisis distintas, que, en algunos de los héroes, se suman: Grandier es un mártir de la sociedad pero al mismo tiempo padece un conflicto personal provocado por su necesidad de Dios. Lutero sufre su tragedia personal, para luego enfrentarse a una so ciedad que, caso excepcional, no le derrota. Hay, pues, diferencias entre unos y otros, pero en general el sufrimiento está provocado por la presión de Dios o por una incompatibilidad entre la conciencia y las exigencias de la sociedad.

D) Hay catarsis clara, durante y después de la lucha de Becket, Lutero, Cranmer y Grandier, en los propios protagonistas y también en el coro de MURDER IN THE CATHEDRAL y en otros personajes secun darios. Es difícil de encontrar catarsis en Moro y Juana, seguros desde el principio, aunque en el segundo caso parece evidente en "el capellán inglés".

E) Todas las obras, excepto LUTHER, terminan en la muerte del protagonista.

Para mí es suficiente para asegurar que se trata de tragedias, puesto que hay rotura de equilibrio, lucha y sufrimiento, puesto que son derrotados por fuerzas que no controlan, puesto que coinci den con varios de los requisitos clásicos, puesto que no son sus ceptibles de "etiquetar" con otra denominación. Ahora bien, no son perfectas. Y algunas disienten en puntos importantes.

Concluyo repitiendo que se escriben tragedias en el siglo XX. Prueba de ello la existencia de MURDER IN THE CATHEDRAL y THE DE VILS, auténticas tragedias. De SAINT JOAN, THOMAS CRANMER OF CANTER

BURY y A MAN FOR ALL SEASONS, que pertenecen al género trágico aun que con matizaciones. De LUTHER, a medio camino entre la tragedia y el teatro épico.

2.- Aquí se trata, en la mayoría de los casos, de un tipo especial: tragedia cristiana

Con excepción de THE DEVILS, obra que pudiera incluirse en esta denominación, pero a la que considero clásica, y similar a las que se escribieron en la época posterior a Shakespeare, las demás, en mayor o menor grado, corresponden a la denominación: tragedia cristiana.

Por lo que he dicho en el punto anterior se aprecia que estos héroes son "diferentes", puesto que son cristianos. Y al tratarse de héroes cristianos nos encontramos con la objeción tantas veces utilizada: no puede existir tragedia cristiana porque el sufrimiento que se deriva de la sensación de soledad del que no cree en Dios -o se siente abandonado o rechazado por Dios- no es comparable al del creyente que confía. Si la tragedia es "una visión de nihilismo" un cristiano no puede ser su protagonista.

Mi opinión es que la tragedia cristiana tiene tanta razón de existir como aquella que se basa en el hombre sin Dios. Simplemente expone otro tipo de sufrimiento y lo enfoca bajo un ángulo diferente. Y me apoyo en las obras estudiadas.

Pensemos en los padecimientos que se derivan de las dificultades de rendir la voluntad humana a la divina, es decir, el caso de Becket o de Cranmer -y en un aspecto algo diferente el de Lutero e incluso Grandier-. Precisamente por pertenecer a un nivel más profundo y misterioso, por las dudas y angustias, tantas veces descritas por los místicos, por el terror que ello produce en el hombre, la lucha es más trágica. Sin olvidar que la creencia en un Dios que

premia arrastra consigo la de un Dios que también castiga.

Se podrá objetar que esta batalla acaba con el triunfo, pues to que Becket, Cranmer, Grandier y Lutero llegan a una especie de plenitud de la verdad. Pero entonces empieza la lucha por defender esa verdad que su conciencia o su yo exigen, lucha repleta de su frimientos trágicos, a la que se unen Juana y Moro, quienes nunca han dudado y han entregado a Dios su voluntad desde el principio.

Quizás la angustia del que combate pensando que Dios le espera al otro lado de la muerte y que la vida no acaba totalmente, no es equivalente al sufrimiento del que cree que todo termina, pero no se deduce de aquí que, en su calidad de hombre, además de cristiano, no sufra. En todo caso habrá una diferencia de grado.

Es evidente que Juana, Cranmer, Becket y Moro sufren cuando van perdiendo todo lo que tenían, incluso la vida. Su sufrimiento es trágico como lo fué el de Cristo -en MURDER IN THE CATHEDRAL y SAINT JOAN va implícita la comparación- quien al pronunciar su: "Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?", hace la dicotomía entre su parte divina y la humana, que es la que protagoniza la gran tragedia de su muerte.

En la tragedia cristiana existe también un contraste trágico entre el héroe, que está en la verdad, y los demás personajes de la obra, que no comprenden, que representan la confusión y la ignorancia y que destruyen o permiten la destrucción de aquellos que podrían salvarles. Esta experiencia trágica es clarísima en el grito final de Juana cuando se percata de que no van a dejarla volver: !Cuándo estará el mundo dispuesto a recibir a los santos!, o en la reacción de Moro al comprobar la cobardía del "common man"... Por último, si la tragedia se representa en el escenario, se completa en la mente del espectador. Esto me sugiere otro contraste trágico

que existe entre la interpretación de un público, más o menos es céptico, descristianizado y racionalista y la actuación de unos personajes históricos que dieron su vida por unas causas que apenas se entienden. A esta semejanza aluden Eliot en el discurso de "los caballeros" y Shaw en el epílogo final.

Pienso que SAINT JOAN, MURDER IN THE CATHEDRAL, THOMAS CRANMER OF CANTERBURY, A MAN FOR ALL SEASONS, y en menor grado LUTHER y THE DEVILS son tragedias cristianas.

Estas son mis conclusiones tras el estudio de seis piezas de teatro modernas, basadas en héroes cristianos de otras épocas. Obras que han ido formando una pequeña corriente o tradición dramática que, a lo largo del siglo XX, va apareciendo y desapareciendo en los escenarios ingleses con similares características.

. . .

B I B L I O G R A F I A
= = = = =

- ABBOT, Anthony : Bernard Shaw's Saint Joan. The Seabury Press, New York, 1.965.
- ADAM SMITH, Janet : Thomas Cranmer of Canterbury. Criterion, October, 1.936.
- ADER, Patricia : Mr. Eliot's Murder in the Cathedral. Cambridge Journal, IV, 2 November, 1.950.
- ALFARO, Juan : Esperanza cristiana y liberación del hombre. Herder, Barcelona, 1.975.
- ALLEN, Tate. (Ed.) : The Man and His Work: T. S. Eliot. Penguin, Harmondsworth, 1.971.
- ALLSOP, Kenneth : The Angry Decade. A Survey of the Cultural Revolt of the Nineteen-Fifties. Peter Owen, London, 1958.
- ALTHA, Elizabeth : Jeanne d'Arc in Periodica Literature 1.894-1.929 (With Special Reference to Bernard Shaw's Saint Joan). Institute of French Studies, New York, 1.930.
- ANOUILH, Jean : Becket ou l'honneur de Dieu. Minuit, Paris, 1.964.
- ARDEN, John : Live like Pigs. Penguin, Harmondsworth, 1.964.
- ATKINSON, James : Lutero y el nacimiento del protestantismo. Alianza Editorial, Madrid, 1.971.
- BALAKIAN, Anne : El movimiento simbolista. Juicio crítico. Guadarrama, Madrid, 1.969.
- BAKEDANO, J. J. : Madre Juana de los Angeles. Garaia, nº 11, 11-18 Noviembre, 1.976.
- BANHAM, F. : New Trends in Twentieth Century Drama. A Survey Since Ibsen and Shaw. Barrie and Rockliff, London, 1967.
- BANHAM, Martin : Osborne. Oliver and Boyd. Edinburgh, 1.969.

- BATAILLE, George : La literatura y el mal. Taurus, Madrid, 1.971.
- BENTLEY, Eric : Bernard Shaw. Methuen, London, 1960.
- BERST, Charles : Bernard Shaw and the Art of the Drama. University of Illinois, 1.973.
- BOLT, Robert : Flowering Cherry. French Acting Edition, London, 1.958.
- BOLT, Robert : Conferencia titulada: Shakespeare and the Modern Playwright. Publicada en Royal Shakespeare Company 1.960-1.963 - (Colección de artículos). Max Reinhardt, London, 1960.
- BOLT, Robert : The Tiger and the Horse. Heinemann, London, 1.961.
- BOLT, Robert : A Man for all Seasons. A Play of Sir Thomas More. New English Dramatists-6. Penguin, Harmondsworth, 1.963.
- BOLT, Robert : Un hombre para la eternidad. Ed. Iberoamericanas, Madrid, 1.967.
- BOLT, Robert : A Man for all Seasons. A Play of Sir Thomas More. Heinemann, London, 1970.
- BOLT, Robert : Preface to A Man for all Seasons. En la edición de Heinemann.
- BOLT, Robert : Vivat! Vivat Regina!. French's Acting, London, 1.971.
- BOND, Edward : Saved. Methuen, London, 1966.
- BOULTON, J. L. : The Use of Original Sources for the Development of a Theme: Eliot in Murder in the Cathedral. English, XI, Spring, 1.956.
- BRADBROOK, M. C. : T. S. Eliot. Longmans, London, 1.955.

- BRECHT, Bertolt : Ovation for Shaw. En G. B. Shaw, a Collection of Critical Essays. Kaufmann, New York, 1.965.
- BRECHT, Bertolt : Galileo Galilei. Teatro Completo, I, Nueva Visión, Buenos Aires, 1.967; y Losange, Buenos Aires, 1.956.
- BRENNAN, Elizabeth : Introduction to Webster's The Duchess of Malfi. Brenn, London, 1.964.
- BRIDIE, John : John Knox. En John Knox and Other Plays. Constable, London, 1.945.
- BROOKS, Cleanth : El misticismo latente en la literatura moderna. Hemingway, Faulkner, Yeats, Eliot y Warren. Nova, Buenos Aires, 1.963.
- BROOKS, Cleanth. (Ed.) : Tragic Themes in Western Literature - Yale University Press, New Haven, Connecticut, 1.971.
- BROWNE, E. Martin : Introduction to Viscount Duncannon's Like Stars Appearing. Heinemann, London, 1.953.
- BROWNE, E. Martin : The Making of T. S. Eliot's Plays. Cambridge University Press. London, 1.969.
- BRUNSTEIN, Robert : The Face Behind the Mask. En G. B. Shaw, a Collection of Critical Essays. Kaufmann. New York, 1.965.
- BRUNSTEIN, Robert : Seasons of Discontent Dramatic Opinions 1.959-1.965. Jonathan Cape, London, 1.965.
- CABOCHE, Lucien : Le théâtre en Grande-Bretagne pendant la Seconde Guerre Mondiale. Didier, Paris, 1.969.
- CARO BAROJA, Julio : Las brujas y su mundo. Alianza Editorial, Madrid, 1.969.

- CALDERON DE LA BARCA, P. : El gran teatro del mundo. Espasa Calpe, Madrid, 1.960.
- CARAMAN, Philip : Saints and Ourselves. Hollis and Carter, London, 1.955.
- CARLYLE, Thomas : Los héroes. Espasa Calpe, Buenos Aires, 1.951.
- CARTER, Alain : John Osborne. Oliver and Boyd, Edinburgh, 1.969.
- CHAMBERS, R. W. : Thomas More. Penguin, Harmondsworth, 1.963.
- CHESTERTON, G. K. : George Bernard Shaw. Bodley Head, London, 1.910.
- CLARK, David R. (Ed.) : Twentieth Century Interpretations of Murder in the Cathedral. A Collection of Critical Essays. Prentice Hall, New Jersey, 1.971.
- CLURMAN, Harold : The Divine Pastime Theatre Essays. Mac Millan, New York, 1.974.
- COCKS, Jay : Madhouse Notes. Newsweek, 26 July, 1.971.
- COGHILL, Nevil : Introduction and Notes to: T. S. Eliot's Murder in the Cathedral. Faber, London, 1.965.
- COLMAN, R. : John Whiting's The Devils. The Spectator, 10 March, 1.961.
- CORRIGAN, R. W. : Introduction to The New Theatre of Europe. Dell, New York, 1.962.
- COY, Javier y Juan José : Teatro norteamericano actual (Miller, (Inge, Albee). Prensa Española, Madrid, 1.967.
- CRANPTON, Louis : Shaw the Dramatist. Lincoln, 1.969.
- DARTON, R. : A Man for all Seasons. Sunday Times, 17 May, 1.970.

- DICKENS, A. G. : The English Reformation. The Fontana Library, London, 1.967.
- DOMENECH, Ricardo : El teatro hoy (Doce crónicas). Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1.966.
- DONOGHUE, Dennis : The Third Voice Modern British and American Verse Drama. Princeton University Press, 1.966.
- DREW, Elizabeth : T. S. Eliot. The Design of His Poetry. Eyre and Spottis Woole, London, 1.950.
- DUDGEON, P. A. : Teatro inglés del siglo XX. Losange, Buenos Aires, 1.958.
- DUNHAM, Barrows : Héroes y herejes. Antigüedad y Edad Media, I. A partir del Renacimiento, II. Seix Barral, Barcelona, 1.969.
- ELIOT, T. S. : The Need for Poetic Drama. The Listener, 25 November, 1.936.
- ELIOT, T. S. : Introduction to Charles Williams: All Hallow's Eve. Pelegriny and Cudahy, New York, 1.948.
- ELIOT, T. S. : Poetry and Drama. London, 1.951.
- ELIOT, T. S. : Asesinato en la catedral. Epesa, Madrid, 1.961.
- ELIOT, T. S. : Selected Poems. Faber and Faber, London, 1.961.
- ELIOT, T. S. : Collected Poems. Faber and Faber, London, 1.963.
- ELIOT, T. S. : Murder in the Cathedral. Faber and Faber, London, 1.965.
- ELIOT, T. S. : The Cocktail Party. Faber and Faber, London, 1965.
- ELIOT, T. S. : The Family Reunion. En Four Modern Verse Plays. Penguin, Harmondsworth, 1.966.

- ELIOT, T. S. : Cuatro cuartetos. Barral, Barcelona, 1.971.
- ELIZALDE, Ignacio : Thomas Stearns Eliot o el triunfo del espíritu. Razón y Fe. Enero, 1.955, nº 684.
- ENTWISTLE, W. J. y
GILLET, E. : Historia de la literatura inglesa. Fondo de cultura Económica, México, 1.965.
- ERHARD, A. y NEUSS, W. : Historia de la Iglesia, IV, Rialp, Madrid, 1.962.
- ERIKSON, Erik H. : Young Man Luther. Faber and Faber, London, 1.959.
- ESSLIN, Martin : El teatro del absurdo. Seix Barral. Barcelona, 1.966.
- FERGUSON, Francis : Myth and Literature Scruple. The Human Image in Dramatic Literature. Garden City, 1.957.
- FERNANDEZ FLOREZ, Wences. : Antología del humorismo en la literatura universal, II, Labor, Barcelona, 1.961.
- FIELDEN, John : Shaw's Saint Joan as Tragedy. Twentieth Century Literature, 3, nº 2, 1.957.
- FINDLATER, Richard : A Review of Theatrical Censorship in Britain. Mac Gibbon and Kee. London, 1.967.
- FIRCHOW, Peter : Aldous Huxley, Satirist and Novelist. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1.972.
- FISHER, Robert : Notes on T. S. Eliot's Murder in the Cathedral. Coles, Toronto, 1.970.
- FRASER, George S. : The Modern Writer and His World. Penguin, Harmondsworth, 1.964.
- FREUD, Anna : Ego and Mechanism of Defence. Hogarth Press. London, 1.907.

- FRY, Christopher : Curtmantle. Oxford University Press.
London, 1.961.
- FRY, Christopher : John Whiting's World. The Listener,
LXXII, 26 November, 1.964.
- FRYE, Northrop : T. S. Eliot. Epesa, Madrid, 1.969.
- GARCIA LORENZO, Luciano : El teatro español hoy. Planeta, Barcelo
na, 1.975.
- GARCIA VILLOSLADA, Ricar.: Martín Lutero, I, II. Biblioteca Autores
Cristianos, Madrid, 1.973.
- GARDNER, Helen : The Art of T. S. Eliot. Cresset Press,
London, 1.963.
- GASCOIGNE, Bamber : Twentieth Century Drama. Hutchinson, Lon
don, 1.963.
- GASSNER, John : Directions in Modern Theatre and Drama.
Holt, Rinehart, Winston, London, 1.965.
- GIBBS, A. M. : Shaw. Oliver and Boyd, London, 1.969.
- GORDON RUPP, E. : Luther and Mr. Osborne. Cambridge Quater
ly, I, 1.965-1.966.
- GRIGICH, M. A. : An Immortality for Its Own Sake. A Study
of the Concept of Poetry in the Writings
of Charles Williams. The Catholic Univer
sity of America Press, Washington, 1.954.
- GUERRERO ZAMORA, J. : Las máscaras van al cielo. Juan Flor,
Barcelona, 1.954.
- HACKET, J. P. : Shaw, George versus Bernard. Sheed and
Ward, London, 1.937.
- HADSFIELD, Alice M. : An Introduction to Charles Williams. Ro
bert Hale, London, 1.959.
- HARPSFIELD, Nicholas : The Life and Death of Sir Thomas More.
Early English Text Society. London, 1.932.
- HARTNOLI, Philip : A Concise History of the Theatre. Thames
and Hudson, London, 1.968.

- HAYMAN, Ronald : Introduction to The Collected Plays of John Whiting. Heinemann, London, 1.962.
- HAYMAN, Ronald : Contemporary Playwrights: John Osborne. Heinemann, London, 1.968.
- HAYMAN, Ronald : Contemporary Playwrights: John Whiting. Heinemann, London 1.969.
- HAYMAN, Ronald : Contemporary Playwrights: Robert Bolt. Heinemann, London, 1.970.
- HAYES, BALDWIN y COLE : Historia de la civilización occidental, I, Rialp, Madrid, 1.967.
- HEATH STUBBS, John : Charles Williams. Longmans, London, 1.955.
- HEINTH, H. : Ego, Psychology and the Problem of Adaptation. London, 1.959.
- HENN, T. R. : The Harvest of Tragedy. Methuen. London, 1.966.
- HENDERSON, J. : Bernard Shaw Playboy and Prophet. London, 1.932.
- HOBSON, Harold : Shaw. Longmans, London, 1.948.
- HOBSON, Harold : Introduction to New English Dramatists, 6. Penguin, Harmondsworth, 1.963.
- HORIA, Vintila : Introducción a la literatura del siglo XX (Ensayo de epistemología literaria). Gredos, Madrid, 1.976.
- HOWARTH, Herbert : Notes on Some Figures Behind T. S. Eliot. Houghton Mifflin, Boston, 1.964.
- HUTTON, W. H. : Sir Thomas More. Methuen, London, 1.895.
- HUTTON, W. H. : The English Saints. Wells Gardner, Darton, London, 1.908.
- HUXLEY, Aldous : The Devils of Loudun. Demonic Possession and Witchcraft in a Seventeenth Century Convent. Harper and Row, New York, 1.965.

- JAMES, Williams : The Varieties of Religious Experience. A Study in Human Nature. Collins, The Fontana Library, London, 1.971.
- JENKINS, David : Guía para el debate sobre Dios. Marova, Madrid, 1.968.
- JOHNSTON, William : The Still Point. Reflections on Zen and Christian Mysticism. Harper and Row. New York, 1.970.
- JOLIVET, R. : Las doctrinas existencialistas desde Kierkegaard a Sartre. Gredos, Madrid, 1.962.
- JONES, David E. : The Plays of T. S. Eliot. Routledge and Kegan, London, 1.960.
- JUANES, José Angel : Aldous Huxley. Epesa, Madrid, 1.971.
- JUNG, Werner : La Jeanne d'Arc de Bernard Shaw. La Renaissance d'Occidente, Bruxelles, MCMXXV.
- KARL, F. MAGALANER, M : A Reader's Guide to Great Twentieth Century English Novels. Thames and Hudson, London, 1.968.
- KITCHIN, Lawrence : Mid-Century Drama. Faber and Faber, London, 1.960.
- KITCHIN, Lawrence : Drama in the Sixties. Form and Interpretation. Faber and Faber, London, 1.966.
- KOEBERLE, Z. : Twentieth Century Encyclopedia of Religious Knowledge. Grand Rapids, Michigan, 1.955.
- KOTT, Jan : Shakespeare notre contemporain. Marabout University, Verviers, 1.965.
- KUNA, Franz : El teatro de T. S. Eliot. Fondo de Cultura Económica, México, 1.971.
- KUSTOW, M. : Interview to Robert Bolt. World Theatre, Summer, 1.964.

- LEAVIS, F. R. : New Bearings in English Poetry. Chatto and Windus, London, 1.950.
- LEGOUIS, E. CAZAMIAN, L. : A History of English Literature. Dent, London, 1.967.
- LEWIS, C. S. : Essays Presented to Charles Williams. Oxford University Press, London, 1.947.
- LOBB, Martin : T. S. Eliot: Murder in the Cathedral. James Brodie, London, 1.950.
- LORDA ALAIZ, Felipe : De Osborne hasta hoy. Taurus, Madrid, 1.964.
- LUMLEY, Frederick : New Trends in 20th Century Drama. A Survey since Ibsen and Shaw. Barrie and Rockliff, London, 1.967.
- MAC CARTHY, Desmond : Shaw. Macgibbon and Kee, 1.951.
- MANDER, Gertrude : George Bernard Shaw. Fondo de Cultura Económico, México, 1.969.
- MANDER, R. and MITCHENSON, J. : Theatrical Companions to the Plays of Shaw (A Pictorial Record of the First Performances of the Plays of G. B. Shaw). Salisbury Square, London, 1.954.
- MARTZ, Louis : The Saint as a Tragic Hero, Saint Joan and Murder in the Cathedral. En Tragic Themes in Western Literature. Cleanth Books, Yale University Press, 1.971.
- MARCH, R. and TAMBONUTTU : T. S. Eliot, a Symposium. London, 1.948.
- MASON, W. H. : T. S. Eliot's Murder in the Cathedral. Basil Blackwell, Oxford, 1.965.
- MATTHIESSEN, F. O. : The Achievement of T. S. Eliot (An Essay on the Nature of Poetry). London, University Press, 1.935.

- MCCORMICK, John : Le Théâtre britannique contemporain. La Renaissance du Livre, Bruxelles, 1.972.
- MCDERMOTT, Mary : The Theology of Romantic Love. A Study in the Writings of Charles Williams. Harper, New York, 1.962.
- MELLO MOSER, Fernando : Charles Williams, Demanda, Visão e Mito. Lisboa, 1.969.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón : Estudios literarios. Espasa Calpe, Buenos Aires, 1.938.
- METHUEN. (Ed.) : Study-Aid Series. Notes on Shaw's Saint Joan; Eliot's Murder in the Cathedral; Osborne's Luther and Bolt's A Man for all Seasons.
- MEYER, Patricia : Shadows of Imagination. The Fantasies of C. S. Lewis, J. R. Tolkien and Charles Williams. Southern Illinois University Press, 1.969.
- MILLER, Arthur : The Crucible. Penguin, Harmondsworth, 1.968.
- MINDAN MANERO, Manuel : Historia de la filosofía y de las ciencias. Anaya, Salamanca.
- MOELLER, Charles : Literatura del siglo XX y cristianismo. I. Gredos, Madrid, 1.960.
- MOORMAN, Charles : Arthurian Triptych. Mythic Materials in Charles Williams, C. S. Lewis and T. S. Eliot. University of California Press, Los Angeles, 1.960.
- MORO, Santo Tomás Mártir : Utopía. ZYX, Madrid, 1.969.
- MUNDAY, Anthony : Sir Thomas More. En Tudor Interludes, Penguin, Harmondsworth, 1.972.
- MURRAY, Roston : Biblical Drama in England. From the Middle Ages to the Present Day. Faber and Faber, London, 1.968.

- NEVILLE, Denny : Osborne. Faber and Faber, London, 1.971.
- NIGHTINGALE, Benedict : A Private Individual. New Statesman, April 3th, 1.970.
- NORMAN, Philip : The History Master. Sunday Times, 17 May, 1.970.
- ORAISSON, Marc : Psicología y sentido del pecado. Fontanella, Barcelona, 1.970.
- OSBORNE, John : Look Back in Anger. Faber and Faber, London, 1.957.
- OSBORNE, John : Declaration. Tom Mashchler, London, 1.957.
- OSBORNE, John : A Subject of Scandal and Concern. Faber and Faber, London, 1.961.
- OSBORNE, John : Luther. Faber and Faber, London, 1.961.
- OXENFORD, Mabel A. : Murder in the Cathedral. Argentine Association of English Culture, Buenos Aires, 1.942.
- PANDOLFI, Vito : Histoire du théâtre, IV. Marabout University, Verviers, 1.969.
- PASQUIER, M. C.
- ROUGIER, N. et
- BRUGIERE, B. : Le nouveau théâtre anglais. Armand Colin, Paris, 1.969.
- PEACOCK, Ronald : The Poet on the Theatre. Mac Gibbon and Kee, London, 1.961.
- PEARSON, Hesketh : Bernard Shaw. His Life and Personality. Methuen, London, 1.961.
- PEGGUY, Charles : Le mystère de Jeanne d'Arc. Minuit, Paris, 1.962.
- PEREZ DE ARTEAGA, J. L. : The Devils. Vida Nueva, 5 Junio, 1.976. nº 1.038.

- PEREZ GALLEGO, Cándido : Literatura y rebeldía en la Inglaterra actual. Los "angry young men", un movimiento social de los años cincuenta. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1.968.
- PELL, David H. : The English Reformation 1.529-1.558. University of London Press, London, 1.973.
- PINTER, Harold : The Dumb Waiter. Penguin, Harmondsworth, 1.961.
- PIRANDELLO, Luigi : Bernard Shaw's Saint Joan. Times Magazine, 3 January, 1.929.
- POGSON, Rex : Theatre between Wars (1.919-1.931). Triangle Press, Clevedon, 1.947.
- PUJALS, Esteban : Drama, pensamiento y poesía en la literatura inglesa. Rialp, Madrid, 1.965.
- PUJALS, Esteban : Poesía inglesa siglo XX. Planeta, Barcelona, 1.973.
- PURDON, C. B. : A Guide to the Plays of Bernard Shaw. Methuen, London, 1.963.
- REILLY, R. J. : Romantic Religion. A Study of Barfield, Lewis, Williams and Tolkien. University of Georgia Press, 1.971.
- RIDLER, Anne : Introduction to Charles Williams' Seed of Adams and Other Plays. Oxford, 1.948.
- RIDLER, Anne : Introduction to Charles Williams: The Image of the City and Other Essays. London University Press. 1.958.
- RIDLEY, Jasper : Thomas Cranmer. Oxford Paperbacks, London, 1.962.
- ROBERSTON, J. M. : Mr. Shaw and the Maid. Cobden, Sanderson, London, 1.925.

- ROPER, Williams : The Lyfe of Sir Thomas More Knighte.
Early English Texts Society, London,
1.958.
- RUDKIN, David : Afore Night Come. Penguin, Harmondsworth,
1.963.
- RUSSELL TAYLOR, John : The Penguin Dictionary of the Theatre.
Penguin, Harmondsworth, 1.968.
- RUSSELL TAYLOR, John : John Osborne: Look Back in Anger. (A Se-
ries of Critical Essays) Mac Millan,
London, 1.968.
- RUSSELL TAYLOR, John : Anger and After. A Guide to the New Bri-
tish Drama. Methuen, London, 1.969.
- SAINTSBURY, George : Historia de la literatura inglesa, I, II.
Losada, Buenos Aires, 1.957.
- SALEM, Daniël : La revolution théâtrale actuelle en An-
glatèrre. Denoël, Paris, 1.969.
- SALOMON, Samuel : A Brace of Martyrs. The Contemporary Re-
view, October, 1.960, vol. 198.
- SAROLEA, Charles : Has Mr. Shaw Understood Joan of Arc?.
English Review. August, 1.926.
- SAYERS, Dorothy : The Devil to Pay. En Four Sacred Books.
Gollancz, London, 1.948.
- SAYERS, Dorothy : Introduction to Williams' James I. Arthur
Barker, London, 1.951.
- SAYERS, Dorothy : The Zeal of Thy House. Methuen, London,
1.961.
- SHAFFER, Peter : The Royal Hunt of the Sun. A Play Concer-
ning the Conquest of Peru. French Acting
Edition, London, 1.964.
- SHAW, G. B. : Bernard Shaw. Puck, February, 1.917.
- SHAW, G. B. : Major Critical Essays. Constable, London,
1.949.

- SHAW, G. B. : Androcles and the Lion. Longmans, London, 1.962.
- SHAW, G. B. : Santa Juana. (Comedias escogidas). Aguilar, Madrid, 1.962.
- SHAW, G. B. : Back to Methuselah. Penguin, Harmondsworth, 1.965.
- SHAW, G. B. : Saint Joan. A Chronicle Play in Six Scenes and an Epilogue. Penguin, Harmondsworth, 1.966.
- SHAW, G. B. : Man and Superman. Penguin, Harmondsworth, 1.967.
- SPANOS, William : The Christian Tradition in Modern British Verse Drama. The Poetics of Sacramental Time. Rutgers Univ. Press. New Jersey, 1.967.
- SPEAIGHT, Robert : With Becket in Murder in the Cathedral. En T. S. Eliot, the Man and His Work. Penguin, Harmondsworth, 1.971.
- STANLEY, J. S. : Saint Joan as Epic Tragedy. Modern Drama, 6, 1.964.
- STEWARTH, G. R. : Notes on R. Bolt's A Man for all Seasons. James Bridie, Somerset, 1.967.
- TEDDINGTON, Frank : Notes on Bolt's A Man for all Seasons. Coles, London, 1.968.
- TENNYSON, Alfred : Becket. En The Complete Poetic Works of Tennyson. Houghton Mifflin, Cambridge, 1.898.
- TERSON, Peter : A Night to Make the Angels Weep. Penguin, Harmondsworth, 1.967.
- TIRSO DE MOLINA : El condenado por desconfiado. Espasa Calpe, Madrid, 1.945.

- TORDEUR, R. : A la Rencontre de Thomas Stearns Eliot, un classic vivant. La Sixaine, Ducaju et Fils, Gant, 1.946.
- TORRE de la, Guillermo : Historia de la literatura de vanguardia. Guadarrama, Madrid, 1.964.
- TREVELYAN, G. M. : A Shortened History of England. Penguin, Harmondsworth, 1.959.
- TRUSSLER, Simon : The Plays of John Osborne. Panther, London, 1.971.
- TRUSSLER, Simon : The Plays of John Whiting, an Assecsment. Gollancz, London, 1.972.
- TURNELL, Martin : Modern Literature and Christian Faith. Darton, Longman and Todd, London, 1.961.
- TYNAN, Kenneth : Curtains. Longmans, London, 1.961.
- TYNAN, Kenneth : Tynnan on Theatre. Penguin, Harmonds worth, 1.964.
- TYNAN, Kenneth : Right and Left. Longmans, London, 1.967.
- URANG, Gunner : Shadows of Heaven. Religion and Fantasy in the Writings of C. S. Leawis, Charles Williams and J. R. R. Tolkian. S. C. M. Press, London, 1.971.
- USCATESCU, George : Teatro occidental contemporaneo. Guadarrama, Madrid, 1.968.
- USIGLI, Rodolfo : Dos conversaciones con George Bernard Shaw. En: Corona de sombra. Cuadernos americanos, México, 1.967.
- VAN KAN, J. : Bernard Shaw's Saint Joan, an Historical Point of View. Fornightly Review, July, 1.922.
- VAZQUEZ DE PRADA, Andrés : Sir Tomás Moro-Lord Canciller de Inglaterra- Rialp, Madrid, 1.966.

- VINSON, James : Contemporary Dramatists. St. Martin's Press. New York, 1.973.
- VON SZELISKI, J. : Tragedy and Fear. Why Modern Drama Fails?. Univ. of North Caroline Press, Chapel Hill, 1.971.
- WAIN, John : El mundo vivo de Shakespeare (Guía para el espectador). Alianza Editorial, Madrid, 1.967.
- WARD, A. C. : Introduction to Bernard Shaw's Plays and Players, Essays on Theatre. Oxford University Press, London, 1.952.
- WARD, A. C. : Prólogo a Bernard Shaw. Comedias escogidas. Aguilar, Madrid, 1.962.
- WARD, A. C. : 20th Century English Literature, 1.901-1.960. Methuen, London, 1.964.
- WEALES, Gerald : Arthur Miller. En El teatro norteamericano contemporaneo (Compilado por Alan S. Downer). Omeba, Buenos Aires, 1.969.
- WEALES, Gerald : Religion in Modern English Drama. Univ. of Penna Press, 1.971.
- WEBSTER, John : The Duchess of Malfi. Ernest Benn, London, 1.964.
- WELLWARTH, G. E. : Teatro de protesta y paradoja. La evolución del teatro de vanguardia. Lumen, Barcelona, 1.966.
- WHITING, John : Introduction to The Plays of John Whiting. Heinemann, London, 1.957.
- WHITING, John : One and One Make One. London Magazine, July, 1.961, pág. 71.
- WHITING, John : A Good Laugh. London Magazine. July, 1.961, pág. 84.

- WHITING, John : From my Diary. Twentieth Century, February, 1.961.
- WHITING, John : Inside the Asylum. London Magazine, April, 1.961.
- WHITING, John : The Devils. En New English Dramatist, 6. Penguin, Harmondsworth, 1.963.
- WHITING, John : John Whiting on Theatre. (Colección de artículos) Alan Ross, London, 1.966.
- WHITING, John : From the Army Note Books. The London Magazine. August-September, 1.971, págs. 81-93.
- WHITING, John : Marching Song. Heinemann, London, 1.972.
- WILSON KNIGHT, G. : The Kitchen Sink. On Recent Developpments in Drama. Encounter, December, 1.963.
- WILLIAMS, Charles : Thomas Cranmer of Canterbury. En Four Modern Verse Plays, Penguin, Harmondsworth, 1.957.
- WILLIAMS, Charles : Collected Plays. Oxford Univ. Press. London, 1.963.
- WILLIAMS, James : The Varieties of Religious Experience. Collins, The Fontana Library, London, 1.960.
- WILLIAMS, Raymond : Drama from Ibsen to Eliot. Penguin, Harmondsworth, 1.967.
- WILLIAMS, Raymond : Drama in Performance. C. A. Watts, London, 1.968.
- WILLIAMS, Raymond : Modern Tragedy. Chatto and Windus, London, 1.969.
- WRIGHT, Elizabeth : Theology in the Novels of Charles Williams. Stanford, California, 1.962.

- WOOD, E. R. : Notes on Bolt's A Man for all Seasons.
Heinemann, London, 1.970.
- YEATS, William : Poesía. En Premios Nobel de Literatura,
VIII, Plaza y Janes, Barcelona, 1.960.

. . .

I N D I C E

= = = = =

<u>INTRODUCCION</u>	Pág.	1
S A I N T J O A N = = = = =	"	11
<u>ASPECTOS GENERALES DE LA OBRA DE BERNARD SHAW</u>	"	12
I) CARACTERISTICAS DE SU TEATRO	"	13
1.- Intención moralista	"	14
2.- Espíritu religioso	"	15
3.- Sátira social	"	17
4.- Dialéctica convincente	"	18
5.- El humor	"	19
II) SAINT JOAN	"	21
1.- Especial interés por el tema de Ju <u>a</u> na de Arco	"	22
2.- SAINT JOAN se adapta perfectamente al teatro de G. B. Shaw	"	23
<u>ACTITUD ANTE EL MITO</u>	"	26
I) RESPETA EL MITO TRADICIONAL	"	29
II) SUPERPONE UN NUEVO MITO: El de "superman shawiano" o genio natural	"	31
1.- Rebosante de "life force" o espíritu evolutivo	"	32
2.- Necesario para la salvación del mundo, pero incomprendido por los hombres	"	33
<u>ACTITUD ANTE LA HISTORIA</u>	"	35
I) HABIL UTILIZACION DE LAS FUENTES HISTORICAS	"	36
1.- En el Preface	"	37
2.- En la representación de SAINT JOAN	"	39
A.- Crónica de un guerrero	"	40
B.- Reconstrucción de las estruc <u>turas</u> medievales	"	42

II) PROYECCION DE LA HISTORIA DE JUANA HACIA NUESTROS DIAS	Pág.	100
	"	44
<u>ACTITUD ANTE LA RELIGION</u>	"	48
I) JUANA, SANTA CRISTIANA Y GENIO NATURAL	"	49
1.- Los milagros	"	50
2.- Las voces	"	52
II) JUANA, SUPERMAN SHAWIANO	"	55
1.- La Evolución Creadora y su relación con el cristianismo	"	107
	"	55
2.- Fidelidad de Juana a "the life force"	"	60
<u>ACTITUD ANTE LA SOCIEDAD</u>	"	63
I) PRESENTA EL EJEMPLO DE UN REBELDE	"	64
1.- Protestante	"	66
2.- Nacionalista	"	68
II) CENSURA LA INMOVILIDAD DE LAS ESTRUCTURAS	"	69
III) DENUNCIA LA ESTUPIDEZ, MEDIOCRIDAD Y EGOIS <u>MO</u> DEL HOMBRE "MEDIO"	"	117
	"	72
IV) EXPONE LA FARSA DE LA JUSTICIA HUMANA	"	75
<u>ACTITUD ANTE LA CONCIENCIA</u>	"	77
I) LA OBEDIENCIA A LOS DICTADOS DE LA CONCIEN <u>CIA</u> DE JUANA	"	120
	"	78
1.- Elección divina	"	79
2.- Aceptación voluntaria	"	81
3.- Pruebas a su fe	"	83
4.- La retractación	"	85
II) LA OBEDIENCIA A LOS DICTADOS DE LA CONCIEN <u>CIA</u> EN CAUCHON	"	88
<u>ACTITUD ANTE LA TRAGEDIA</u>	"	91
I) TRES OBJECIONES CONTRA LA CALIFICACION DE TRAGEDIA PARA SAINT JOAN	"	137
	"	92
II) SAINT JOAN, TRAGEDIA CRISTIANA Y SHAWIANA	"	97

MURDER IN THE CATHEDRAL	Pág.	100
=====		
<u>ASPECTOS GENERALES DE LA OBRA DE T. S. ELIOT</u>	"	101
I) SU COLABORACION EN EL FESTIVAL DE CANTERBURY: MURDER IN THE CATHEDRAL	"	102
II) DOS ACUSACIONES CONTRA SU POESIA Y DRAMA	"	105
III) JUSTIFICACION EN TRES PUNTOS	"	107
1.- Eliot fué un innovador	"	107
2.- Su mensaje era difícil de transmitir	"	109
3.- Profesó un cristianismo tradicional y místico	"	110
<u>ACTITUD ANTE EL MITO</u>	"	114
I) FUSION DE ELEMENTOS DE CUATRO MITOS DIFERENTES	"	117
1.- La lucha entre el espíritu y la materia	"	117
2.- El mito del hombre fiel a su conciencia	"	118
3.- El ciclo pagano de "muerte y resurrección"	"	120
4.- El mito central cristiano	"	121
<u>ACTITUD ANTE LA HISTORIA</u>	"	124
I) FIDELIDAD A LA HISTORIA: Comparación con Tennyson y Anouilh	"	125
II) ENFASIS EN LA SITUACION ESPIRITUAL DEL MARTIR	"	129
III) DRAMATIZACION ESTILIZADA DEL CONFLICTO IGLESIA-ESTADO	"	130
IV) PROYECCION DEL HEROE HACIA LA EPOCA MODERNA	"	133
V) PROYECCION DEL HEROE FUERA DEL TIEMPO	"	137
<u>ACTITUD ANTE LA RELIGION</u>	"	139
I) DE PRUFROCK A BECKET	"	141

II)	EL MARTIR CRISTIANO	Pág.	147
III)	TO ACT AND TO SUFFER	"	148
IV)	EL PLAN DE DIOS	"	151
	1.- La rueda	"	151
	2.- La paz	"	153
	<u>ACTITUD ANTE LA SOCIEDAD</u>	"	155
I)	PRESENTAR EL EJEMPLO DE UN SANTO	"	156
	1.- Rebelde ante las estructuras	"	156
	2.- Necesario para la salvación del mundo	"	158
II)	SEÑALAR EL INMOVILISMO Y APATIA DEL "COMMON MAN" Y SU EVOLUCION EN PRESENCIA DEL MARTIR	"	161
	1.- Significado del coro	"	161
	2.- Diferencia entre el santo y el " <u>com</u> mon man"	"	164
	3.- Progreso del coro	"	165
III)	SATIRIZAR LA INCOMPRESION DEL HOMBRE MODER <u>U</u> NO HACIA LA POSICION DEL MARTIR	"	171
	<u>ACTITUD ANTE LA CONCIENCIA</u>	"	176
I)	ILUMINACION PROGRESIVA DE LA CONCIENCIA DE UN MARTIR CRISTIANO	"	177
	FASE 1ª: Voluntad de actuar siguiendo sus convicciones	"	178
	FASE 2ª: Voluntad de "no actuar" -- <u>Ins</u> trumento de Dios	"	181
	<u>ACTITUD ANTE LA TRAGEDIA</u>	"	189
I)	AUTENTICA TRAGEDIA: clásica, moderna y <u>cris</u> tiana	"	190
	THOMAS CRANMER OF CANTERBURY "		198
	=====		
	<u>ASPECTOS GENERALES DE LA OBRA DE CHARLES WILLIAMS</u>	"	199

I)	LA ORIGINALIDAD DE THOMAS CRANMER OF CANTERBURY	Pág.	
		"	200
	1.- Peculiar idiosincrasia del autor	"	202
	2.- Forma y métrica utilizadas	"	205
	3.- Aplicación de su concepción religiosa al tema elegido	"	206
II)	EL PENSAMIENTO RELIGIOSO DE WILLIAMS Y EL DE T. S. ELIOT	"	209
	1.- Puntos en que coinciden	"	210
	2.- Divergencias	"	211
	<u>ACTITUD ANTE EL MITO</u>	"	214
I)	CRANMER, MARTIR ANGLICANO Y FIGURA POLEMICA	"	215
	1.- Mito de la debilidad humana	"	219
	2.- Mito del amor de Cristo a la humanidad	"	222
	<u>ACTITUD ANTE LA HISTORIA</u>	"	224
I)	LA FIGURA DE CRANMER FIRMEMENTE ENCLAVADA EN LA HISTORIA	"	225
	1.- El absolutismo real	"	227
	2.- La reforma	"	230
	A.- "Adoration and Communion"	"	230
	B.- Cranmer protestante desde el comienzo	"	233
	C.- Importancia de la Biblia	"	234
	3.- "The Commons and the Lords"	"	236
	4.- Obligada esquematización de acontecimientos políticos, sociales y religiosos	"	237
II)	LOS PROBLEMAS ESPIRITUALES DE CRANMER EN EL CENTRO DE LA OBRA	"	239
III)	PROYECCION DEL HEROE HACIA NUESTRO TIEMPO	"	240

IV)	PROYECCION DEL HEROE FUERA DEL TIEMPO	Pág.	241
	<u>ACTITUD ANTE LA RELIGION</u>	"	244
I)	EL AMOR DE CRISTO A LA HUMANIDAD - THE SKE LETON	"	245
II)	LA MISION DEL SKELETON: - TO CATCH - TO MEA SURE - TO ILLUMINATE	"	249
III)	LA PERSECUCION A CRANMER	"	251
IV)	LA PAZ DE DIOS	"	257
	<u>ACTITUD ANTE LA SOCIEDAD</u>	"	259
I)	SATIRA PROFUNDA CONTRA LOS NOBLES	"	260
II)	VISION COMPASIVA Y ESPERANZADORA DE UN MUNDO PECADOR	"	264
	1.- The way	"	267
	2.- The image	"	268
III)	PRESENTACION DE UN HEROE ANTI-HEROICO	"	269
	<u>ACTITUD ANTE LA CONCIENCIA</u>	"	272
I)	LIBERTAD DE CONCIENCIA EN LA GRACIA DE CRISTO	"	273
	1.- Las pruebas de Thomas Cranmer	"	275
	2.- El condenado por desconfiado y Tho mas Cranmer of Canterbury	"	281
	3.- El rey Enrique y su pérdida de iden tidad	"	286
II)	CONCIENCIA A LAS ORDENES DEL REY ABSOLUTO	"	288
	<u>ACTITUD ANTE LA TRAGEDIA</u>	"	291
I)	TRAGEDIA SIMBOLICA CRISTIANA	"	292
	A M A N F O R A L L S E A S O N S = = = = =	"	296
	<u>ASPECTOS GENERALES DE LA OBRA DE ROBERT BOLT</u>	"	297
I)	UN TEATRO PROPIO Y TRADICIONAL	"	298
	1.- Cuidado de la forma y el diálogo	"	301

2.- Enfasis en los personajes	Pág.	302
II) PREOCUPACION POR LA CONDUCTA DEL HOMBRE EN LA SOCIEDAD	"	303
1.- Patente en la vida del dramaturgo	"	303
2.- Patente en sus obras	"	305
III) A MAN FOR ALL SEASONS: Causas de su éxito	"	308
<u>ACTITUD ANTE EL MITO</u>	"	311
I) EL MITO DE TOMAS MORO	"	312
II) EL MITO DE BOLT: El del hombre plenamente consciente de las exigencias y limitaciones de su propio yo	"	316
<u>ACTITUD ANTE LA HISTORIA</u>	"	322
I) SIMPLIFICACION DEL CONTEXTO SOCIO-POLITICO Y RELIGIOSO DE LA REFORMA	"	323
1.- Enfasis en el divorcio de Enrique VIII	"	326
II) IMPORTANCIA DE LOS PERSONAJES	"	328
III) TOMAS MORO	"	333
1.- Fuentes históricas	"	333
2.- Palabras auténticas	"	334
3.- Su retrato moral y psicológico en primer plano	"	335
4.- Enfasis en su vida familiar	"	335
IV) PROYECCION DE LA OBRA HACIA LA ACTUALIDAD	"	337
<u>ACTITUD ANTE LA RELIGION</u>	"	344
I) TOMAS MORO ENTRE "THE WATER AND THE DRY LAND"	"	348
1.- Amor al mundo	"	352
A.- El rey	"	353
B.- La ley	"	354
C.- El hombre	"	357

2.- Amor a Dios	Pág.	358
A.- El rey depende de Dios	"	359
B.- La ley última de Dios	"	360
C.- The "self" del hombre es el alma	"	360
D.- A "good churchman"	"	361
<u>ACTITUD ANTE LA SOCIEDAD</u>	"	364
I) SATIRA CONTRA EL ABUSO DEL PODER	"	366
II) SATIRA CONTRA LA INCOMPRESION HACIA LA CON CIENCIA INDIVIDUAL	"	368
III) SATIRA CONTRA ALGUNOS DE LOS INDIVIDUOS QUE FORMAN LA SOCIEDAD	"	371
1.- Los que colaboran indiscriminadamen te con el rey	"	372
2.- Los que se inhiben de toda complica ción: "The common man"	"	374
IV) DEFENSA DE LA NECESIDAD DE SER HOMBRES Y EN ULTIMA INSTANCIA HEROES	"	379
<u>ACTITUD ANTE LA CONCIENCIA</u>	"	381
I) "SELFHOOD" Y CONCIENCIA	"	382
II) SENTIDO DIAMANTINO DEL YO EN MORO	"	383
III) ARGUMENTOS QUE SE Oponen A SU VERDAD	"	385
1.- Wolsey: el futuro de Inglaterra	"	386
2.- Cromwell: la obediencia al rey	"	387
3.- El rey: respeto a su "conciencia" an gustiada	"	389
4.- Norfolk: la amistad	"	390
5.- Alice y Meg: el amor familiar	"	391
IV) RICH: UNA CONCIENCIA QUE SE VENDE	"	394
<u>ACTITUD ANTE LA TRAGEDIA</u>	"	398
I) INFLUENCIA SUPERFICIAL DEL TEATRO DE BERTOLD		

BRECHT	Pág.	399
II) TRAGEDIA CRISTIANA MODERNA	"	404
THE DEVILS	"	411
=====		
(A Play Based on a Book by Aldous Huxley)	"	411
<u>ASPECTOS GENERALES DE LA OBRA DE JOHN WHITING</u>	"	412
I) VIDA Y OBRAS	"	413
II) DRAMATURGO INCOMPRENDIDO Y TRADICIONAL	"	415
III) CARACTERISTICAS INTENSAMENTE PERSONALES DE SU TEATRO	"	418
1.- Pesimismo moral	"	419
2.- Interés por la dignidad e integridad del hombre	"	422
3.- Creación de "ambientes" insuperables	"	423
IV) THE DEVILS	"	424
<u>ACTITUD ANTE EL MITO</u>	"	429
I) THE DEVILS ILUSTRA UN NUEVO MITO: LOS LIMITES MORALES DEL SER HUMANO	"	430
1.- Posibilidad y enorme capacidad para el mal	"	432
2.- Posibilidad de conservar la integri dad incluso en una situación desespe rada	"	435
<u>ACTITUD ANTE LA HISTORIA</u>	"	437
I) "A PLAY BASED ON A BOOK BY ALDOUS HUXLEY"	"	440
1.- Fuentes históricas utilizadas por Huxley	"	443
2.- Su interpretación del problema de los demonios de Loudun	"	443
A.- Se centra en tres personajes		

fundamentales	Pág.	443
B.- Defiende que no hubo pose <u>s</u> sión sino fraude e histeria	"	445
C.- Detecta una activa necesidad de trascender el "yo" en Gran <u>d</u> dier, Jeanne, masa, etc.	"	446
II) PUNTOS EN LOS QUE WHITING SE APARTA DE HUXLEY	"	446
III) PROYECCION DE THE DEVILS HACIA NUESTRO SIGLO	"	448
<u>ACTITUD ANTE LA RELIGION</u>	"	450
I) GRANDIER Y SU CAMINO HACIA DIOS	"	452
1.- Por el pecado - la viuda Ninon	"	452
2.- Por el amor - Phillipe Trincant	"	455
3.- Por la destrucción de sí mismo	"	459
4.- Por el encuentro subjetivo y existen <u>c</u> cial con Dios	"	460
5.- Por la duda y el terror momentáneos	"	466
6.- Por la entrega total a la voluntad de Dios	"	467
II) SISTER JEANNE Y SU CAMINO HACIA LA DESESP <u>E</u> RACION	"	469
1.- Sentido equivocado del amor	"	469
2.- Sentido de culpa	"	472
III) EL CRISTIANISMO NEGATIVO DE BARRE	"	475
IV) EL OBISPO DE POITIERS Y SU CONCEPTO "ANTI <u>H</u> MANISTA" DEL CRISTIANISMO	"	478
<u>ACTITUD ANTE LA SOCIEDAD</u>	"	480
WHITING EXPONE EL MAL ENCARNADO EN LA SOCIEDAD	"	481
I) ESTRUCTURA DE THE DEVILS	"	482
II) CONDUCTA DE LOS PERSONAJES	"	487
1.- Los religiosos	"	487
2.- Los políticos	"	493

3.- Adam y Mannoury	Pág.	496
4.- La masa o pueblo de Loudun	"	497
III) AMBIENTE ANTI-RACIONAL TRAS LA MUERTE DE GRANDIER	"	500
IV) LA VICTIMA	"	502
<u>ACTITUD ANTE LA CONCIENCIA</u>	"	504
I) EL SENTIDO DEL YO Y LA CONCIENCIA EN HUXLEY	"	505
1.- Trascender la propia identidad	"	506
2.- Afirmar la identidad	"	507
II) LA SUPERACION DEL YO EN LOS PERSONAJES DE THE DEVILS	"	510
1.- La superación del yo en Grandier - Hacia Dios	"	510
2.- La superación del yo en Jeanne - Hacia el fraude y la histeria	"	512
3.- La superación del yo en "la masa" - Hacia la crueldad e "intoxicación"	"	514
III) LA AFIRMACION DEL YO EN URBAIN GRANDIER	"	515
1.- Comparación con The Crucible de Ar- thur Miller	"	518
<u>ACTITUD ANTE LA TRAGEDIA</u>	"	526
I) NO TIME FOR TRAGEDY?	"	527
II) THE DEVILS - AUTENTICA TRAGEDIA CLASICA	"	530
L U T H E R	"	536
= = = = =		
<u>ASPECTOS GENERALES DE LA OBRA DE JOHN OSBORNE</u>	"	537
I) LA IRRUPCION DEL "ANGRY MAN" EN LOS ESCENA- RIOS INGLESSES	"	538
II) LA IMAGEN PUBLICA DEL "ANGRY WRITER"	"	543
III) LUTHER: "THE ANGRY MONK"	"	545

<u>ACTITUD ANTE EL MITO</u>	Pág.	548
I) DESMITIFICACION DEL PERSONAJE	"	549
II) UNA NUEVA MITIFICACION	"	552
1.- El rebelde	"	552
2.- El hombre fiel a su conciencia	"	554
<u>ACTITUD ANTE LA HISTORIA</u>	"	556
I) SICOANALISIS A SU DIMENSION PRIVADA	"	557
1.- Conflicto con los padres	"	559
2.- Sensación de soledad y abandono	"	563
3.- Sentido de culpabilidad	"	565
4.- Problemas fisiológicos	"	568
II) EL REFORMADOR	"	572
III) EL MUNDO DE LA REFORMA	"	575
IV) PROYECCION DEL HEROE HACIA LA EPOCA ACTUAL	"	578
<u>ACTITUD ANTE LA RELIGION</u>	"	581
I) RELACION PERSONAL LUTERO - DIOS	"	583
II) LA TEORIA DE LA JUSTIFICACION POR LA FE	"	587
III) RELACION CON LA IGLESIA	"	592
<u>ACTITUD ANTE LA SOCIEDAD</u>	"	594
I) PRESENTAR EL EJEMPLO DE UN REBELDE	"	595
II) CRITICAR EL INMOVILISMO DE LAS ESTRUCTURAS CONTRA LAS QUE CHOCA	"	599
III) RECHAZAR LA REFORMA DE LUTERO EN TERMINOS SOCIALES	"	603
<u>ACTITUD ANTE LA CONCIENCIA</u>	"	609
I) DOLOROSA FORMACION DE LA CONCIENCIA DE LUTERO	"	610
II) EL TRIUNFO PUBLICO DE LA CONCIENCIA INDIVI DUAL	"	612
<u>ACTITUD ANTE LA TRAGEDIA</u>	"	617
I) ENTRE TEATRO EPICO Y TRAGEDIA CRISTIANA	"	618
1.- Influencia superficial del teatro de		

B. Brecht	Pág.	618
2.- A cierta distancia de la tragedia	"	622
<u>CONCLUSION</u>	"	626
<u>BIBLIOGRAFIA</u>	"	648

• • •

