
EL HEROE
CRISTIANO
PROTAGONISTA
DEL TEATRO
INGLES
MODERNO



I

ROSA M. AGUDO F

BILBAO

1977

UNIVERSIDAD DE DEUSTO

**FACULTAD DE
FILOSOFIA Y LETRAS**

**EL HEROE CRISTIANO PROTAGONISTA
DEL TEATRO INGLES MODERNO**

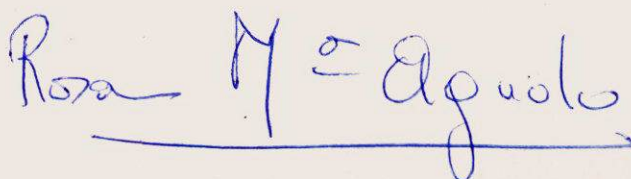
TESIS DOCTORAL

**REALIZADA BAJO LA DIRECCION DEL
Dr. D. IGNACIO ELIZALDE**



POR

ROSA MARIA AGUDO HUICI



I N T R O D U C C I O N

= = = = =

La conexión de héroe, religión y teatro ha producido magníficas producciones artísticas desde la antigüedad y la fuerza creativa de esa fusión no se ha perdido totalmente, por más que las condiciones del ambiente hayan cambiado. Los héroes serán siempre necesarios. Hay cristianos, aunque apenas exista cristiandad. Y el teatro refleja todavía los anhelos y preocupaciones del hombre.

Basta echar una mirada superficial sobre el teatro inglés moderno, para encontrar en él numerosos héroes cristianos, hombres y mujeres, de distintos ambientes y características.

Las posibilidades que ofrece el título: el héroe cristiano protagonista del teatro inglés moderno, son muy amplias, por eso he preferido restringir y concretar el área de mi estudio.

En esta tesis me referiré únicamente a los héroes cristianos encarnados en las siguientes obras de teatro que, no sólo han estado escritas por dramaturgos famosos y son interesantes en sí mismas, sino que participan de características comunes:

SAINT JOAN, de Bernard Shaw, 1.923

MURDER IN THE CATHEDRAL, de T. S. Eliot, 1.935

THOMAS CRANMER OF CANTERBURY, de Charles Williams, 1.936

A MAN FOR ALL SEASONS, de Robert Bolt, 1.960

THE DEVILS, de John Whiting, 1.961

LUTHER, de John Osborne, 1.961

Como puede observarse, las tres primeras pertenecen al teatro de "entreguerras" y las tres últimas al de los años que siguen a lo que suele llamarse "renacimiento" del teatro inglés que, para la mayoría de críticos, aparece a partir de 1.957. No se trata pues de estudiar las características de un decenio o generación. Podría observarse sin embargo que, en los periodos en los que tuvieron lugar las dos guerras, que con tanta fuerza marcaron la literatura, no aparecen obras dramáticas de este tipo, probablemente porque el público que acudía a los escenarios londinenses no estaba dispuesto a soportar ejemplos de heroísmo de otros tiempos, cuando tantos héroes anónimos morían en las trincheras. El teatro de tiempo de guerra suele apuntar hacia la evasión, la intrascendencia o la crueldad y la comedia de un Somerset Maugham, por ejemplo, era mejor acogida que una obra seria o moralista.

En cuanto al hueco que se observa en la postguerra del 39, hay que añadir que Inglaterra sufría entonces una crisis de producción teatral y atravesaba por una de esas épocas en las que se representa más un teatro de actores que de autores.

Tampoco puede hablarse de identidad de estilo o escuela dramática entre los seis autores de estas piezas de teatro. Bernard Shaw cultiva el llamado teatro de tesis, basado en la crítica social y política, que surgió bajo la influencia de Ibsen y como reacción contra los melodramas y piezas intrascendentes del siglo XIX, nefasto para el teatro inglés. T. S. Eliot y Ch. Williams prefieren el teatro en verso o drama poético, que, como las escuelas surrealistas e impresionistas, se esfuerza en sacar a la literatura del ex

cesivo materialismo a que había llegado y dirigirla hacia una comprensión más intuitiva del mundo. Osborne es el único que puede situarse entre los "angry young men", a quienes capitaneó con su Look Back in Anger, porque R. Bolt y J. Whiting, sólo pueden inscribirse en la escuela que ellos mismos denominan clásica y tradicional.

Pero las seis obras elegidas forman, en mi opinión, una corriente o tradición dramática que, a lo largo del siglo XX, va apareciendo y desapareciendo, con idénticas características, en los teatros londinenses y de provincias, o en los festivales de la Iglesia. Se trata de una corriente compuesta por obras dramáticas importantes, escritas por dramaturgos de prestigio, basadas todas ellas en héroes cristianos de otras épocas, considerados como santos y que jugaron un papel importante en periodos históricos conflictivos, muriendo por ser fieles a sus convicciones.

En el estudio concreto de cada obra, señalaré los posibles puntos de divergencia del esquema que acabo de trazar. Ch. Williams, por ejemplo, no pertenece estrictamente a lo que los ingleses llaman "comercial theatre", sino al teatro patrocinado por la Iglesia anglicana, pero dentro de este campo tiene una gran importancia y en THOMAS CRANMER OF CANTERBURY se muestra de una gran profundidad teológica y originalidad. Podría añadirse, que el héroe de Whiting no juega un papel importante dentro de la historia, ni adquiere el título oficial de "santo", o que Lutero no muere en el martirio, pero en líneas generales, las seis obras muestran una gran similitud.

Como mi tesis se refiere única y exclusivamente al teatro del siglo XX y a obras escritas por autores ingleses, o considerados como ingleses para la literatura -B. Shaw es irlandés, pero aparece en todos los textos de literatura inglesa y T. S. Eliot, a pesar de ser americano, se nacionaliza inglés- dejo fuera de mi estudio obras similares aparecidas en otras épocas o en otros países, incluso de

habla inglesa, como Irlanda o Norteamérica.

Por la forzada limitación de una tesis he prescindido también de algunos dramas escritos en Inglaterra y que podrían ser incluí dos fácilmente.

Por ejemplo, John Knox, escrita por Bridie en 1.947, donde el reformador escocés, considerándose elegido por Dios de manera espe cial, lucha incansablemente para conseguir el triunfo de sus fines, que son opuestos a los de la reina María Estuardo.

O The Royal Hunt of the Sun, que trata de la persecución y muer te ignominiosa de Atahualpa, soberano del Perú, a quién los incas consideraban casi como un dios. O Curtmantle, escrita por Christopher Fry en 1.961 y basada, como la de Eliot, en el choque entre Becket y Enrique II. Aunque Fry es un autor imprescindible en un estudio completo del teatro religioso del siglo XX, he omitido esta obra, porque MURDER IN THE CATHEDRAL es más importante y porque Fry está más interesado en el carácter del rey que en el del arzobispo.

Hay también un grupo de piezas de teatro que, aparentemente, son similares a las de mi tesis, pero que pertenecen más bien a un subteatro o teatro paralelo, que se desarrolla la mismo tiempo que la corriente principal de teatro. Me refiero al Biblical Drama o dra ma de tema bíblico, importantísimo en Inglaterra, que ha logrado so brevivir e incluso resucitar en el siglo XX. Se basa en personajes bíblicos, es decir, en temas y héroes conocidos, que no ofrecen sus pense al espectador ni libertad plena al dramaturgo. Pero eso es exactamente lo que ocurre en las seis obras que he elegido, con la sola diferencia de que Moisés, David o Judit, se han transformado en Juana, Moro o Lutero, "santos" más cercanos y quizás más intere santes. Hay una evidente relación entre el drama basado en la Biblia y las obras elegidas y si lo he dejado de lado es solamente porque, en su mayor parte, pertenece, como he dicho, a un sub-teatro.

Concentrando pues mi tesis en las seis obras citadas, las estudiaré separadamente, pero en torno a los siete puntos que considero más interesantes y que se repetirán en todas ellas, para facilitar así la comparación y conclusión finales:

En ASPECTOS GENERALES, destacaré brevemente aquellos rasgos del dramaturgo que puedan ayudar a la mejor comprensión de la obra tratada, así como las condiciones en que fué escrita, el impacto que produjo en el estreno y la relación que pudiera tener con otras obras más conocidas del autor o incluso de otros autores. Se trata de formar, en este primer apartado, el marco idóneo para el estudio de los temas que señalo a continuación.

En ACTITUD ANTE EL MITO, acentuaré el hecho de que Juana de Arco, Becket, Cranmer, Lutero, Tomás Moro y algo menos, Grandier, por su condición de "santos" y "mártires" de otros tiempos y por pertenecer a una tradición cristiana, conocida y aceptada por el público inglés, poseen una categoría mítica que el dramaturgo debe respetar en principio. Podrá aceptar el mito tradicional. Podrá desmitificar al héroe o convertirlo en mito nuevo que responda mejor a las necesidades o ideología del hombre moderno. Pero obligatoriamente deberá tomar "alguna" actitud ante el mito. Todavía es esto más cierto si admitimos que los seis dramaturgos aquí estudiados consideran al teatro como un instrumento para exponer sus ideas, o una plataforma desde donde polemizar sobre temas serios y al mismo tiempo son conscientes de la necesidad de mitos que se observa en el mundo del siglo XX, como en los siglos precedentes. El capítulo ACTITUD ANTE EL MITO es fundamental, pero en general será tratado con brevedad, por que viene a ser el resumen de los puntos siguientes: si digo, por ejemplo, que Ch. Williams expone en THOMAS CRANMER OF CANTERBURY el mito de las limitaciones humanas, esto se hará evidente en el tratamiento que dé a la historia, la religión, la conciencia etc. de Cran

mer.

En ACTITUD ANTE LA HISTORIA, haré hincapié en el hecho de que las seis obras se sitúan en momentos fundamentales para la historia de la humanidad: SAINT JOAN en la guerra de los cien años; MURDER IN THE CATHEDRAL en la lucha que surgió entre la Iglesia y el rey Enrique II, en el siglo XII; THOMAS CRANMER OF CANTERBURY y A MAN FOLL ALL SEASONS en la reforma anglicana de Enrique VIII; LUTHER en el nacimiento del protestantismo en Alemania y THE DEVILS en un proceso de brujería, que tuvo lugar en Francia en el siglo XVII.

¿Cómo interpretará un dramaturgo del siglo XX hechos y actitudes que tuvieron lugar en siglos pasados?. ¿Qué propósitos mueven a estos dramaturgos del siglo XX al elegir héroes de otros tiempos?. Porque hay varias maneras de enfrentarse a la historia: como forma indirecta de hablar del presente; como forma romántica de compararlo a él; con espíritu crítico o admirativo. Se puede reflejar la historia de forma real o imaginaria. Recrearla a base de fuentes auténticas, e incluso aplicarle modernos descubrimientos psicológicos o convertirla en mero "pastiche" pintoresco y colorista. Se puede encontrar el auténtico significado de la historia en la relación Dios-hombre, o desechar la idea de Dios y considerar que es el hombre sólo, quién hace la historia o que es el "espíritu" de la historia quién modifica al hombre.

Creo que el estudio de la actitud que cada dramaturgo ha adoptado en relación con la historia, será interesante y beneficiosa para una posible conclusión.

En ACTITUD ANTE LA RELIGION, analizaré la manera como estos seis dramaturgos han interpretado a sus personajes, indiscutiblemente religiosos. Se ha hablado mucho de "muerte de Dios", de olvido del elemento sobrenatural en el siglo XX, de imposibilidad de comunicar un mensaje religioso a un público incapaz de comprenderlo.

Sin embargo, aquí tenemos a seis "santos" -empleo la palabra santo en un sentido amplio- todos menos Lutero muertos en el martirio, todos menos Juana de Arco y Tomás Moro consagrados expresamente a Dios.

Era muy fácil hablar de temas relacionados con la religión a hombres de otros siglos, quizás impregnados de un sentimiento que les hacía comprender esa especial relación del hombre con Dios que puede llegar a exigirle la muerte en ciertos casos, pero, ¿cómo hacer comprender a un público, descristianizado en su mayoría, la diferencia entre martirio y suicidio, o entre mensaje de Dios y espíritu visionario?

Además, Juana, Becket, Moro y Grandier, son santos católicos. ¿Pueden ser entendidos por unos dramaturgos que fluctúan entre el anglicanismo de Eliot y Williams y el agnosticismo o falta de religiosidad, por lo menos práctica, de los otros?. El punto es profundo y complejo y me llevará desde el campo místico, con Eliot, hasta el sicológico con Osborne, pasando por la "evolución creadora" de Shaw, el semi-existencialismo de Whiting y Bolt y la obsesión que parte de la Iglesia tuvo en el pasado por el poder del demonio.

En ACTITUD ANTE LA SOCIEDAD, trataré de deducir el mensaje que estos dramaturgos, a los que he considerado moralistas, intentan exponer a su público, aprovechando la relación de su personaje con la sociedad que le rodea. Naturalmente, ni Juana, ni los tres Tomás - Becket, Moro y Cranmer- ni Lutero, ni Urbano Grandier, pueden entenderse fuera del contexto social. Todos ellos son héroes que se enfrentan a un orden de cosas, a unas estructuras y todos, excepto Lutero, son derrotados. Se podría decir entonces que se trata de rebeldes contra el orden establecido. ¿Por qué Tomás Moro no aceptó las órdenes del rey, si prácticamente toda Inglaterra cedió?. ¿Por qué Lutero no se plegó a la Iglesia para evitar males mayores?. ¿Por

qué Juana de Arco no volvió a su casa de Domremy, como sus amigos y el propio rey le aconsejaban?. Ante esto, el dramaturgo debe de tomar posición. Logicamente defenderá la postura del héroe rebelde, pero entonces criticará negativamente a la sociedad que, no sólo no ha podido o querido salvar al héroe, sino que lo ha condenado.

Efectivamente, la sociedad aparece reflejada y satirizada en las seis obras y la aparición de ciertos males, que continúan en nuestros días, puede hacernos llegar a muy interesantes conclusiones sobre los fallos de nuestro mundo.

En ACTITUD ANTE LA CONCIENCIA y teniendo en cuenta que éstos héroes cristianos se enfrentan solos contra el "establishment" y por motivos puramente individuales, será provechoso penetrar en el interior de todos ellos para tratar de descifrar las motivaciones de sus conciencias, de su "self", de su "intra-historia", en terminología unamuniana.

Constatar hasta qué punto su yo individual está ofrecido a Dios, y a las dificultades que ello implica. Asistir a la angustia que la formación de una conciencia puede producir en personajes como Lutero. Estudiar las dudas que atenazan a algunos héroes, aparentemente tan seguros. Resaltar la eclosión individualista que se percibe en cada caso.

ACTITUD ANTE LA TRAGEDIA, es el punto más directamente relacionado con la literatura. Aquí estudiaré si éstas obras, aparentemente trágicas, puesto que presentan héroes en lucha que acaban en la muerte, pertenecen, de hecho, al género trágico. Modernamente se ha escrito mucho acerca de si la tragedia ha desaparecido o no de nuestros escenarios. Unos aducen que no hay drama actual que posea las características que, tradicionalmente, se han exigido al género, otros responden que la vida humana, siendo trágica en sí misma, no puede dejar de producir tragedias en el teatro. Quizás el estudio,

en este sentido, de seis obras modernas, aporte una pequeña luz so
bre el tema.

Terminado el análisis de las seis obras, formularé la conclu
sión. Será la valoración y suma de las ideas expuestas en torno a
los héroes cristianos, que forman esta pequeña corriente dramática
del teatro inglés moderno.

Gran parte del material utilizado para esta tesis me ha sido
procurado amablemente por la Biblioteca del British Institute de
Madrid. He consultado también las Bibliotecas del British Museum,
Victoria and Albert Museum y Westminster de Londres. La de la Uni
versidad de Saint Louis en su sección especial dedicada a T. S.
Eliot. Las de la Embajada Americana y Universidad de Madrid. Las
de la Universidad de Deusto y Colegio Universitario de Vitoria.

Quiero terminar expresando mi más sincera gratitud a los Pro
fesores D. Ignacio Elizalde y D. Esteban Pujals por su ayuda y con
sejo.

S A I N T J O A N
= = = = =

George Bernard Shaw

ASPECTOS GENERALES DE LA OBRA DE BERNARD SHAW

I) CARACTERISTICAS DE SU TEATRO

- 1.- Intención moralista
- 2.- Espiritu religioso
- 3.- Sátira social
- 4.- Dialéctica convincente
- 5.- Humor

II) SAINT JOAN

- 1.- Especial interés por el tema de Juana de Arco
- 2.- Se adapta perfectamente a su teatro

I) CARACTERISTICAS DE SU TEATRO

Es muy difícil resumir en pocas frases la personalidad de un dramaturgo tan variado, tan discutido y de tan amplias facetas como Shaw.

Y es imposible sintetizar las opiniones de sus críticos, ya que apenas habrá un escritor inglés, si exceptuamos a Shakespeare, sobre el que se hayan llenado tantas páginas. Se dice que representa el primer renacimiento del teatro inglés en el siglo XX y que logra vencer la apatía y decadencia en la que habían caído los dramaturgos del XIX.

Se sostiene que, por influencia de Ibsen, B. Shaw logró cultivar un teatro de tesis o comedia de ideas, que hizo olvidar la barahunda de comedias sentimentales y melodramáticas que llenaba los escenarios, en los que de pronto irrumpió este irlandés notable. Se destacan a menudo sus ideas sociales, políticas y religiosas, muchas veces cambiantes y ahora, tal vez superadas por el paso de los años y los consiguientes cambios ideológicos de la sociedad. A veces se acentúa la radiante personalidad de Shaw, minorizando el papel que

representó en la literatura, o se subrayan sus rasgos socialistas, como miembro de la "Fabian Society" y difusor de las ideas que allí se debatían, olvidando que fué la gran figura literaria de una época poco interesada en literatura. Su reputación de iconoclasta, humorista despiadado, anti-sentimental, vegetariano, racionalista, orador genial y filósofo autodidacta, hace olvidar otros aspectos, tal vez menos brillantes, pero más importantes de lo que fué y representó B. Shaw.

Pero no me propongo llenar huecos o subsanar errores. Pienso que se ha escrito prácticamente todo sobre Shaw. Me limitaré a destacar cinco aspectos, que considero resaltan en su teatro y que nos ayudarán a entender mejor su SAINT JOAN.

1.- Intención moralista

Para Shaw, el teatro no es el lugar a donde el público acude a divertirse, sino el púlpito desde donde explicar las ideas que considera pueden mejorar el mundo, por lo tanto un lugar para pensar. Gerard Weales comparte la misma idea cuando dice:

"Bernard Shaw looked toward the stage as, in some sense a substitute for the church... he hoped that the drama might embody the spiritual, the inspirational, the pedagogical content that traditionally belongs to religion" (1).

La comparación entre teatro o Iglesia no se limita sólo al aspecto moralizador y didáctico de ambas, sino que es más amplia. En opinión de Shaw:

"The theatre is really the week-day church; and a good play is essentially identical with a church-service as a combination of artistic ritual, profession of faith

(1).- G. Weales. Religion in Modern English Drama, pág. 78.

and sermon" (2).

Hombre de inteligencia aguda y profundamente preocupado por los problemas de todo tipo que aquejaban a la sociedad de su tiempo, creía tener algo de importancia para decir y consideraba el teatro como el lugar idóneo para ello.

2.- Espiritu religioso

A juzgar por la cita que acabo de transcribir, en la que Shaw considera que el teatro es substituto de la Iglesia, puede quizás pensarse que es hombre irreligioso. No lo es en absoluto. En mi opinión y a pesar de los adjetivos "racionalista", "anticlerical" etc. que muchas veces aparecen junto a su nombre, Shaw es uno de los dramaturgos más religiosos del teatro inglés del siglo XX. Cuando era niño abandonó las prácticas religiosas de su Iglesia protestante, alegando que ésta se había apartado mucho de las enseñanzas de Cristo. Pero su idea de que la vida, tanto animal como humana es sagrada, su pureza de conducta, la preocupación constante por ayudar a sus semejantes, por más que estuviera basada, como él decía, más en la justicia que en la caridad y por fin las creencias religiosas a las que llegó por su propia razón, tienen en él la fuerza de una religión muy cercana al cristianismo. Dice Burton (3) que si Shaw no fué cristiano practicante, es porque pensaba que bajo el capitalismo no era posible practicar el cristianismo.

Shaw no es ateo. Cree en un Dios al que continuamente nombra en sus obras: Dios, "impulso vital" o "life force", que ocupa el centro mismo del hombre:

"In fact what we call our hearts, our minds, are, accor

(2).- G. B. Shaw. Major Critical Essays, pág. 54.

(3).- R. Burton. The Man and the Mask, pág. 219.

ding to Mr. Shaw, the Spirit of God Himself, a baffled, disturbed, struggling, but inevitably emerging force..." (4).

Sería relativamente fácil "cristianizar" a Shaw, a pesar de su supuesta no aceptación de un Dios personal, por el simple método de cambiar la terminología que emplea, en parte por estar convencido de que la familiaridad con frases conocidas era un obstáculo para entenderlas y que si decía "voluntad divina" el impacto sería mucho más pequeño que empleando "life force", también porque siempre le gustó presumir de moderno:

"I assure you I am as sceptical and scientific and modern a thinker as you will find anywhere. I grant you I know a great deal more about economics and politics than Jesus did, and can do things he could not do" (5).

dice en el prefacio de Androcles and the Lion.

Pero ya estudiaré qué entiende por "life force" en relación con SAINT JOAN. Lo que ahora me interesa es destacar que se trata de un hombre profundamente religioso y convencido de que la civilización necesita a toda costa de una religión del espíritu y de que él está obligado a predicar en el teatro esa filosofía de la evolución creadora, a la que considera nueva religión del siglo XX:

"I had always known that civilization needs a religion as a matter of life or death, and as the conception of creative evolution developed I saw that we were at last within reach of a faith which complied with the first condition of all the religions..." (6).

(4).- D. Mac Carthy. Shaw, pág. 163.

(5).- G. B. Shaw. Preface to Androcles and the Lion, pág. 2.

(6).- G. B. Shaw. Preface to Back to Methuselah, pág. 69. Este prefacio es un magnífico ensayo sobre la teoría de la evolución creadora.

3.- Sátira social

En su tiempo se consideró a B. Shaw como a un irlandés rebelde, suelto en Inglaterra, país ultraconservador y dispuesto a satirizar, con su peculiar agudeza, todo lo que se ponía a su alcance, desde los problemas crónicos de orden social, hasta la prostitución o el imperialismo. Para él la sociedad era algo enfermo que había que sanar. Y detectaba los males que provocaban la enfermedad con enorme valentía y sin importarle herir susceptibilidades. Es más, disfrutaba enormemente cuando sus obras o escritos causaban la indignación general, ya que el "shock" era una buena medicina para que el público despertase del letargo. En The Quintessence of Ibsenism avisó de que sus sátiras iban encaminadas a los espectadores más que a los personajes de sus obras dramáticas y que pensaba tratar de los siguientes asuntos:

"tried slum-landlordism, doctrinaire free-love (pseudo-Ibsenism) prostitution, marriage, history, current politics, natural Christianity, national and individual character, paradoxes of conventional society, husband-hunting, questions of conscience, professional delusions and impostures, all worked into a series of comedies of manners in the classic fashion" (7).

Todo ello y más logró en su larga vida de escritor. "In all his writings he was consistently and persistently a critic" (8), dice Ward, y Daniel Salem le considera como el mejor escritor satírico inglés del siglo XX (9). Pero al detenerse a juzgar negativamente temas "precisos" de la sociedad "concreta" en que le tocó vivir,

(7).- Citado por Raymond Williams. Drama from Ibsen to Eliot, pág. 157.

(8).- A. C. Ward. Introducción to Bernard Shaw: Plays and Players, Essays on the Theatre, pág. VII.

(9).- D. Salem. La révolution Théâtrale actuelle en Anglaterre, pág. 192.

Shaw se exponía a ser víctima del paso del tiempo. Y esto es lo que ocurrió con algunas de sus obras. Aquellos problemas ya se han solucionado o han cambiado de aspectos y los dramas que escribió sobre ellos parecen pasados de moda y la sátira desperdiciada. No ocurre lo mismo cuando su punzón va dirigido a temas perennes de la vida humana, a injusticias que se repiten a lo largo de los siglos y a males que el hombre no ha logrado exterminar. Esta es la sátira que ha perdurado. Porque Shaw muchas veces no se detiene en la superficie. Su vista excepcional llegó muchas veces a captar el meollo de la cuestión, a fijarse en los problemas endémicos de la humanidad y cuando trata de esto, su sátira no puede pasar de moda (10).

4.- Dialéctica convincente

"Inevitably, however, one turns to Shaw himself for a lesson in how magnificent, as sheer writing, discussion-dramaturgy can be" (11).

dice John Cassner. Realmente la dialéctica de Shaw hace un gran efecto cuando la emplea desde un escenario. Se presenta como un hombre razonador, que, por medio de sus personajes, se propone discutir un tema con claridad y objetividad y que obliga al espectador a seguirle en sus deducciones. Para Shaw se trata de hacer un trabajo serio en cada obra y para él, seriedad es sinónimo de método científico. Se podría alegar que muchos de sus dramas, sobre todo los primeros, no adquieren ese rigor científico ni esa seriedad de intención. El propio escritor da la respuesta adecuada:

(10).- En Febrero de 1.917 Shaw se definía así en Puck: "I am tragic by nature and satire is my escape from murder, arson and a thousand other crimes that lie latent in me. It is my safety valve, my fire extinguisher, my asbestos curtain against the tyrant that slumbers-only half slumbers, I should say, in my heart".

(11).- J. Cassner. Directions in Modern Theatre and Drama, pág. 43.

"Like Shakespeare... I was born dramatist... Like Shakespeare, I had to write potboilers until I was rich enough to satisfy my evolutionary appetite... by writing what came to me without the least regard to the possibility of lucrative publication or performance... (12).

Una vez que ha llegado al estudio en que puede permitirse escribir como él quiere, Shaw estudia concienzudamente los temas a debatir e inventa diálogos magníficos. Acompaña cada obra con un prefacio para ser leído y los razonamientos suelen estar tan admirablemente elaborados que arrastran al lector a pesar de sí mismo. La obra puede también presentar discusiones larguísimas -en Man and Superman cuatro personajes y el demonio hablan en el infierno durante 90 minutos- dando por supuesto que el público es siempre capaz de sacar una conclusión constructiva si se le presentan pruebas suficientes. Naturalmente la lógica pensante de Shaw se apoya en el dominio de la palabra. Ward describe así esta faceta:

"... las palabras resultan siempre de fácil enunciación para los actores y de fácil comprensión para los espectadores... su contenido es rico, amplio e intelectualmente fecundo. Sus ideas son asimiladas incluso por oyentes sin preparación. Desde luego resulta imposible calcular el número de aquellos que se han visto influenciados por Shaw a pesar de sí mismos; pero la habilidad del dramaturgo es tan grande, que mediante simples insinuaciones llenas de poder persuasivo, sus palabras van introduciéndose en sus oídos, para pasar desde allí a mentes que acaso desearían estar cerradas para ellas, terminando por prender en terreno donde, si no fuera por esta fuerza de persuasión, jamás arraigaría (13).

5.- El humor

Aunque su amigo Chesterton habla siempre de "wit" y no de humor en relación con Bernard Shaw (14), pocos dudan de su condición

(12).- Citado por Raymond Williams. Ob. cit., pág. 164.

(13).- A. C. Ward. Introducción a Bernard Shaw, pág. 25.

(14).- G. K. Chesterton. George Bernard Shaw.

de humorista. Sus obras son a veces meras farsas -recuérdese Androcles and the Lion (15)- y otras veces, comedias o tragedias plagadas de situaciones cómicas y de diálogos chispeantes de humor. Este aspecto no choca en absoluto con los que he subrayado en puntos anteriores. W. Fernandez Florez, dice que para comprender el sentido del humor inglés hay que conocer a fondo el carácter británico y que el gran filósofo Santayana resume dicho carácter así: "Inglaterra es el paraíso del individualismo, de la excentricidad, de la herejía, de las anomalías y del humor" (16). Aunque E. Shaw sea celta de raza, las características que Santayana detecta en el inglés, pueden serle aplicadas una a una. Shaw es el individualista, el hereje, el hombre extraño y además, y por todo ello, es el humorista. Y su condición de irlandés le inclina todavía más al humor. No podemos olvidar que de raza celta fueron Swift, Chesterton y Oscar Wilde.

Shaw es humorista por naturaleza y por decisión. Por una parte la esencia misma de su ser, le inclina a ver el mundo y sus habitantes a través de esa visión dividida y distante que es la razón misma del humor. Cree además, basándose en un conocimiento profundo de lo que es el hombre, que las ideas penetran mejor si se las adoba en humor. Sea el tema todo lo serio que se quiera, piensa Shaw, el espectador llegará a entenderlo mejor a través de la risa que del llanto. Esta es la razón por la que sus obras serias aparecen a primera vista comedias ligeras:

(15).- En Androcles and the Lion presenta una serie de cristianos, de diversa mentalidad y temperamento, que deben de enfrentarse a la muerte en el Coliseo romano. Ferrovius, el más valiente, se convierte en gladiador del emperador y Androcles es arrojado a los leones pero salva la vida por el agradecimiento que le dispensa un león al que ha curado en otros tiempos.

(16).- W. Fernandez Florez. Antología del humorismo, pág. 759.

"My method is to take the utmost trouble to find the right thing to say, and then to say it with the utmost levity. And all the time the real joke is that I am in earnest" (17).

dijo Shaw en una ocasión tratando de poner en palabras su técnica acerca del humor. Se suele decir que los grandes conductores de hombres poseen la capacidad de ver, a través del prisma del humor, la torpeza, la imperfección e ingratitud humanas y transformar así el odio en simple piedad y el horror en burla divertida. Este podría ser el caso de Bernard Shaw. Pero hay varias clases de humor, que fluctúan entre la crueldad y la comprensión o entre el desprecio al hombre y la compasión ante ese espectáculo. En el caso del dramaturgo irlandés hay que elegir, a pesar de su aparente mordacidad, un tipo de humor patético, que proviene de la conmoción de su ánimo y que está teñido de tristeza y melancolía ante la vista de un mundo que quisiera más perfecto.

II) SAINT JOAN

La obra se presentó por primera vez en el teatro Guild de New York, el 29 de Diciembre de 1.923, actuando Winifred Lenihan en el papel de la santa. Algunos meses más tarde la obra llegaba al New Theatre de Londres y la actriz Dame Sybil Thorndike representaba a la joven de Domremy. El éxito ante el público fué grande en ambas representaciones y en las que tuvieron lugar en años sucesivos, con actrices famosas como protagonistas: Mary Newcombe, Constance Cunnings, Anne Casson, Celia Johnson y otras, que se disputaban el papel y rivalizaban en su empeño de interpretar mejor que la anterior

(17).- Citado por Ward. A. C. 20 th. Century English Literature. 1.901 - 1.960, pág. 96.

el personaje de Shaw. Graham Greene fué el responsable de la adaptación cinematográfica que Otto Preminger realizó en 1.956 con éxito relativo, porque la artista americana que interpretaba a Juana fué incapaz de sugerir la nota de genio incomprendido, que es una de las características más importantes que Shaw imprimió en ella. Hay otras versiones cinematográficas, pero en general el público prefiere ver a la santa en el teatro y SAINT JOAN es hoy una pieza clásica.

1.- Especial interés por el tema de Juana de Arco

¿Por qué escribió B. Shaw una obra dramática sobre la santa medieval?. Existen varias razones. Juana de Arco había sido canonizada en 1.920, casi cinco siglos después de haber muerto en la hoguera y el hecho acrecentó el interés de público y escritores hacia el tema. Parece también que un amigo, Sydney Cockerell, le recomendó escribiese una obra sobre la santa de Orleans y que la propia Mrs. Shaw le sugirió el tema en un momento en que el autor carecía de inspiración (18). La verdadera razón es que todo lo relacionado con "Joan of Arc" le interesaba extraordinariamente. En el prefacio a la obra la describe así:

"Joan of Arc, a village girl from the Vosges, was born about 1.412; burnt for heresy, witchcraft, and sorcery in 1.431; rehabilitated after a fashion in 1.456; designated Venerable en 1.904; declared Blessed in 1.908; and finally canonized in 1.920. She is the most notable Warrior-Saint in the Christian calendar, and the queerest fish among the eccentric whorthies of the Middle Ages. Though a professed and most pious Catholic, and the projector of a Crusade against the Husites, she was in fact one of the first Protestant martyrs. She was also one of the first apostles of Nationalism, and the first French practitioner of Napoleonic realism in warfare as distinguished from

(18).- R. Mander and J. Mitchenson. Theatrical Companion to the Plays of Shaw, pág. 207.

the sporting ransom-gsmbling chivalry of her time. She was the pioneer of rational dressing for women and... she refused to accept the specific woman's lot, and dressed and fought and lived as men did" (19).

En el comentario destacan dos motivos susceptibles de provocar la admiración de Shaw: la conducta de la Iglesia hacia Juana y la personalidad de la santa.

La Iglesia quemó a Juana por hereje cuando apenas tenía veinte años. 25 años después, "after a fashion", recalca irónicamente, la rehabilitó y todavía tardó cuatro siglos y medio en canonizarle.

La forma de ser y comportarse de la santa, también llama notablemente su atención y señala su rareza, "the queerest fish among the excentric worthies". Efectivamente, se trata de una santidad difícil de comparar a ninguna otra y que admite diversas interpretaciones. Muchos comentadores están de acuerdo en este punto (20). Y no es extraño que Shaw admire sus condiciones de lucha, el abandono de sus deberes familiares en pro de un ideal guerrero, su forma de safiante de vestir, la seguridad en la misión que perseguía etc. ¿No estaba él siempre predicando que hay que mejorar el mundo, que hay que fortalecer el espíritu, que se necesitan hombres y mujeres que se atrevan a todo?. La condición de mujer-guerrero, la rebeldía y santidad de Juana, forman un individuo o genio natural que incorpora aquello que Shaw más admira.

2.- SAINT JOAN se adapta perfectamente al teatro de G. B. Shaw

Por el interés que el tema despierta en el autor y porque escribe la obra en su época más madura. SAINT JOAN es considerada por

(19).- Shaw. Preface to SAINT JOAN, pág. 7.

(20).- M. Waldman en Saints and ourselves, destaca lo extraordinario del caso de Juana de Arco.

muchos como la mejor obra de Shaw (21).

Después de algunos años de dedicación a la crítica teatral, B. Shaw empezó a escribir para el teatro. En el primer período de su producción buscaba sobre todo ajustarse a las exigencias de los autores y del público de fines del siglo pasado y a la vez imponer un teatro de tesis social y política. Quizás Arms and the Man sea la obra que obtuvo más éxito, o The Devil's Disciple. El resto pasó sin pena ni gloria. En un período posterior, Shaw se puso a escribir para su propia delectación y logró que el público intelectual de Londres asistiese entusiasmado a The Court Theatre donde se inició un teatro de repertorio. Man and Superman, Major Barbara, Doctor's Dilemma, Androcles and the Lion, Pygmalion y otras ganaron también las simpatías del gran público, a quién agradaban los debates sobre temas que le tocaban de cerca. Las piezas que vinieron a continuación: Heartbreack House y Back to Methuselah, apuntan hacia mayor profundidad y ambición en el dramaturgo.

Es en este momento cuando aparece SAINT JOAN. El escritor está en la cumbre de su producción y de su talento. Todavía escribirá después obras importantes como The Apple Cart, Too True to be Good o Geneva, pero el momento álgido como dramaturgo ha pasado (22).

Pero es que SAINT JOAN se presta maravillosamente, por el tema y el personaje, al ejercicio de las características que he resaltado en el teatro de Shaw:

(21).- G. Saintsbury. Historia de la Literatura Inglesa, pág. 516.
Ph. Hartnoli. A concise History of the Theatre, pág. 85.
Mander and Mitchenson. Ob. cit., pág. 17.

(22).- Algunos críticos piensan que SAINT JOAN pertenece al período en que comienza la decadencia del dramaturgo y su inclinación por las abstracciones.

He hablado de la intención moralista del autor. Pues bien, eligiendo el tema de Juana de Arco, tiene grandes enseñanzas que ofrecer al público -o al lector- ya que he señalado que la joven de Domremy, sintetiza y ejemplariza lo que Shaw más admira en la humanidad.

El sentido religioso que impregna toda la obra del autor, puede tener aquí libre curso, puesto que se trata de un personaje religioso en el sentido tradicional y de un "santo shawiano" al mismo tiempo.

El asunto se presta también al uso de la sátira, bien sea contra la Iglesia, contra los ingleses, las estructuras medievales o toda la sociedad que rodeaba a Juana.

Toda esta problemática debía ser tratada con lógica y coherencia. No cabe ligereza para interpretar el hecho de que una mujer, siguiendo voces sobrenaturales, se lance a una aventura que, a pesar de sí misma, le enfrente con el orden establecido, para analizar porqué la Iglesia confundió a una santa con una hereje. El asunto era perfecto para que el dramaturgo ejercitase en él sus dotes dialécticos.

Y por último el humor. El espectáculo de Juana, obedeciendo a Dios y quemada por el brazo secular de la Iglesia, podía excitar el odio, la ira, la amargura. Conociendo a Shaw y sin olvidar que la historia de Juana es, en sí misma, una tragedia y como tal la trata el dramaturgo, creo que es fácil deducir que le produce cierto humor, mezclado de patetismo. Señor, ¡cómo es el mundo!. ¡Cómo son los hombres!. ¡La Iglesia y los políticos, los reyes y los soldados! ¡Señor!, ¡qué mundo el nuestro!, es la actitud trágico-cómica del dramaturgo ante la historia de Juana.

ACTITUD ANTE EL MITO

I) RESPETA EL MITO TRADICIONAL

II) LE SUPERPONE UN NUEVO MITO: El de "superman shawiano" o genio natural

1.- Rebosante de LIFE FORCE

2.- Necesario para la salvación del mundo, pero incomprendido por los hombres: otro Cristo muerto

La historia de Juana de Arco, que llega a nosotros envuelta en un halo de misterio, se ha convertido en mito de nuestra civilización y como tal apela fuertemente a las masas y a los escritores que, en cierta forma, responden a la necesidad de mitos que se descubre en el hombre moderno. El hombre está cansado de tanta realidad confusa, del caos de la vida moderna y encuentra en el mito -vínculo establecido entre el pasado y el presente- un sentido a todo ello, un símbolo aclaratorio a sus problemas. Guerrero Zamora, en Las Máscaras van al cielo, defiende que hay temas cuyo interés, sostenido a través del tiempo, les confiere categoría de mito. Son aquellos, dice: "cuyo contenido no puede ser descifrado, cuyo misterio existe siempre, cuya riqueza se presta a multiplicidad de interpretaciones" (23).

Santa Juana es uno de ellos, como lo fueron en su tiempo Antígona, Medea, Electra o Fedra. Prueba de ello el interés que ha suscitado en escritores tan dispares como Shakespeare, Voltaire, Schiller, Anatole France, Mark Twain, Andrew Lang, Ch. Peguy, Paul Clau

(23).- Guerrero Zamora. Las Máscaras van al cielo, pág. 1.

del, Maxwell Anderson, Thierry Maulnier, J. Anouilh, Bertold Brecht y otros. En 1.894 se publicó un libro donde se señalan unos 3.000 volúmenes dedicados a exaltar o narrar la historia de Juana de Arco. En 1.930 apareció una relación de las revistas y semanarios que ha bían tratado de la historia de Juana a partir de 1.894 (24). La lis ta ocupa 127 páginas.

Pero además su título de santa cristiana, elegida como ejemplo de virtudes, poseedora de esas cualidades que la Iglesia llama heroi cas y que han sido rubricadas por el martirio, aumenta su fuerza mi tica, al hacerle entrar en la categoría de arquetipo religioso, con una historia verdadera que sirve para ejemplarizar.

¿Cómo se comportará Bernard Shaw ante el mito de Juana de Arco?. ¿Respeto en SAINT JOAN lo que la tradición ha ido decantando en la vida de la santa?. ¿Mantiene intactos esos rasgos que perduran en el alma del pueblo?.

La respuesta es afirmativa, pero necesita una matización. B. Shaw, al estudiar en profundidad el tema de la vida y muerte de la Doncella de Orleans, se ve obligado a verter en su obra de teatro dos interpretaciones del asunto: 1) la de la propia Juana, que se corresponde con el mito tradicional, 2) la suya propia, que apunta al mito nuevo.

Juana creía ciegamente en las voces, en los milagros, en Santa Margarita y Santa Catalina, que le hablaban de parte de Dios. Pensa ba en la obligación ineludible de obedecer a las voces y en la cons tante ayuda celestial. Y ésta era también la opinión de todas las personas, en su mayoría incultas, que seguían a Juana y que dieron origen al mito.

(24).- E. Altha. Jeanne d'Arc in Periodica Literature 1.894 - 1.929.

B. Shaw, intelectual del siglo XX, influido por las ideas evolucionistas de Lamarch y con una admiración por "el héroe", que, como Gibbs señala, había aprendido en Caryle y Nietzsche:

"Shaw was clearly fascinated by the idea (encouraged by his reading of such writers as Nietzsche, Caryle and Butler) of projecting in his art more perfect forms of human life" (25).

descubre en la santa tradicional, no un ser inspirado por poderes sobrenaturales, sino un genio natural, un superman (26), un individuo imaginativo con enorme impulso vital o "life force".

El resultado de estas dos interpretaciones es una obra ambivalente, cuidadosamente pensada y matizada, para que las dos significaciones puedan darse conjuntamente, ofreciendo al mismo tiempo el mito tradicional y el mito nuevo (27). En SAINT JOAN aparecen simultáneamente la santa católica, guiada por la mano de Dios y el "superman" shawiano, obediente al impulso interno que le empuja. El público, de acuerdo con sus convicciones, puede elegir la versión que prefiera.

I) RESPETA EL MITO TRADICIONAL

Si uno se limita a seguir a Juana de Arco a través de las seis escenas que forman la obra y quizás también en el epílogo, es evidente que no encontrará frase alguna que contradiga los puntos esencia

(25).- A. M. Gibbs. Shaw, pág. 80.

(26).- O "superwoman" como le llama continuamente Robertson en sentido irónico.

(27).- J. S. Stanley. En Saint Joan as Epic Tragedy, pp. 441 - 443 y L. Crompton, en Shaw the Dramatist, pág. 194, defienden también la ambigüedad entre lo natural y lo sobrenatural, el racionalismo y la fe de Juana.

les de la leyenda o historia de la Doncella de Orleans. La joven se nos presenta por primera vez ante el castillo de Vaucouleurs, totalmente convencida de que Dios le ha encargado una misión. Ha oído -y oye durante la representación- las voces celestiales de Santa Catalina, San Miguel y Santa Margarita y está convencida de que le hablan de parte de Dios.

La religión no sufre en la interpretación shawiana. Juana es piadosa, ora cada vez que sus deberes y la guerra se lo permiten, se preocupa de que sus soldados no blasfemen, es casta y modesta y realiza milagros como se supone lo haría la santa tradicional. Creo, a pesar de la opinión contraria de algunos críticos, que posee el misticismo y espiritualidad que se supone en el ser humano en contacto directo con la Divinidad. El hecho religioso, esencial en el mito de Juana de Arco, está presente en la obra de Shaw.

Lo mismo podría alegarse en relación con los hechos maravillosos que la Doncella protagonizó, su valentía en los combates, la admiración que despertaba en los soldados, la inteligencia y seguridad que demostró en el juicio y sobre todo su éxito al lograr cruzar el Loire, levantar el sitio de Orleans y coronar al Delfín en Reims. Todo está allí. El escritor Werner Jung señala incluso la evidente exageración de Shaw al convertir a Juana en genio militar y político (28), pero es que a Shaw le interesa conservar el mito y de hecho lo logra. Vito Pandolfi señala que B. Shaw está entre los pocos que han hecho resurgir el mito de Juana en el escenario de un teatro (29).

(28).- W. Jung. La Jeanne d'Arc de Bernard Shaw, pág. 10.

(29).- V. Pandolfi. Histoire du Théâtre, pág. 219.

II) LE SUPERPONE UN NUEVO MITO: El de "superman shawiano" o genio natural

Shaw ofrece en SAINT JOAN el ejemplo de lo que, en la historia de la humanidad, representan ciertos seres que superan la media del individuo normal y que pueden considerarse genios o superhombres. En el prefacio define al genio de la siguiente forma:

"A genius is a person who, seeing farther and probing deeper than other people, has a different set of ethical valuations from theirs, and has energy enough to give effect to this extra vision and its valuations in whatever manner best suits his or her specific talents (30).

En SAINT JOAN la protagonista es claramente la persona que ve más y más profundamente que los demás. Se da cuenta antes que nadie de la importancia del concepto de "nación" bajo "un rey", nuevo en su época y por ello aparece, en frase del autor, como mártir nacionalista y defensora de la autoridad del rey sobre la de los señores feudales.

En cuestiones de técnica militar y formas de ganar una batalla, Juana ve más lejos que los demás y "siendo en la guerra tan realista como Napoleón" sabe adaptar la artillería y la caballería a las necesidades de su tiempo, porque además, por impulso natural, ama la lucha y apenas concibe la vida retirada de una joven normal: "it is so dull afterwards when there is no danger: oh, so dull! dull! dull! (31), dice en una ocasión a Dunois.

Shaw expone en Juana el mito del genio, acentuando siempre en ella el atributo "natural". No se trata de una perturbada, ni de un

(30).- Preface to SAINT JOAN, pág. 24.

(31).- SAINT JOAN, pág. 101.

individuo sobrenatural, sino de "a sane woman" (32), "a sane and shrewd woman" (33) totalmente cuerda, aunque con una inteligencia superior a la del hombre medio y una enorme voluntad para seguir su camino.

1.- Rebosante de "life force" o espíritu evolutivo

El problema más complejo en torno a Juana de Arco es el de sus voces. He dicho que Shaw respeta el mito tradicional y por lo tanto no puede prescindir de esa relación con los personajes celestiales. Pero, por el prefacio, sabemos que las interpreta como mero producto de la fantasía de la Doncella, la cual dramatiza, gracias a su potente imaginación, "the superpersonal forces" o el apetito evolutivo que hay en ella:

"... that there are forces at work which use individuals for purposes far transcending the purpose of keeping the se individuals alive and prosperous and respectable and safe and happy in the middle station in life, which is all any good bourgeois can reasonably require, is esta blished by the fact that men will, in the pursuit of knowledge and of social readjustment for which they will not be a penny the better, and are indeed often many pen ce the worse face poverty, infamy, exile, imprisonment, dreadful hardship, and death" (34).

Estas "forces at work" que impulsan a veces al individuo hacia el heroísmo e incluso la muerte, son las que mueven a Juana y ella interpreta como voces celestiales. No se trata de fuerzas misteriosas, dice Shaw, sino de algo que existe en todos los hombres, en ma yor o menor medida y que es tan natural como el comer.

(32).- Preface to SAINT JOAN, pág. 14.

(33).- Ibid., pág. 21.

(34).- Ibid., pág. 15.

2.- Necesario para la salvación del mundo, pero incomprendido por los hombres

El superman shawiano irá en SAINT JOAN, derecho hacia su ideal, obedeciendo ciegamente sus impulsos internos, seguro de su verdad, pero Shaw nos señala también en la obra que necesariamente chocará con las estructuras que forman la sociedad de su tiempo. Porque ni la Iglesia, ni el poder feudal, ni el rey, están preparados para entender lo que "el genio" significa y sólo sirven para mantener un orden y una disciplina que todo hombre debe acatar. Obligatoriamente la inocente Juana topará con la Iglesia, que le llama hereje y con el poder político, que le llama rebelde y efectivamente lo es, en el concepto de estas instituciones. Es el eterno problema entre el genio y la disciplina.

Tampoco los hombres que forman la sociedad, en la que el genio se mueve, llegan a comprenderle ni aceptarle, aunque les ofrece la mejora y salvación del mundo. Como "otro Cristo" muerto por los hombres, Juana acaba su misión en la hoguera. Y cuando en el epílogo, anuncia la posibilidad de volver a la vida, todos corren alocados y huyen de su lado.

En el mito que Shaw propone, la fuerza carismática y salvadora del santo, va unida paradójicamente, a la incomprensión que provoca en la sociedad.

Los puntos concretos acerca de cómo va desarrollando Shaw el mito nuevo del "superman" que Juana encarna, serán expuestos en los capítulos siguientes, así como una explicación más detallada de lo que el dramaturgo entiende por "life force" etc. Lo que aquí me importa señalar son las dos características fundamentales de su mito: la obediencia a la presión interna por un lado y la incomprensión que el genio recibe de los hombres, por otra. Creo, con Berst, que el mito de Juana de Arco, no sólo se conserva, sino que resurge pu

jante en SAINT JOAN:

"The myth, far from being destroyed, is tested; and as it ultimately triumphs it emerges with a new energy and strenght, having being rendered both credible and poignant on grounds with appeal to the modern imagination" (35).

(35).- Ch. Berst. Bernard Shaw and the Art, pág. 259.

ACTITUD ANTE LA HISTORIA

I) HABIL UTILIZACION DE LAS FUENTES HISTORICAS

1.- En el prefacio

2.- En la representación de SAINT JOAN

A) Crónica de un guerrero

B) Reconstrucción de las estructuras medievales

II) PROYECCION DE LA HISTORIA DE JUANA HACIA NUESTROS DIAS

I) HABIL UTILIZACION DE LAS FUENTES HISTORICAS

Cuando se conoció SAINT JOAN y el enorme interés del autor por explicar que se había apoyado en fuentes históricas en todo momento, surgió una reacción en contra por parte de algunos críticos de teatro y escritores. Roberston escribió un libro completo: "Mr. Shaw and "the Maid" (36), dedicado a "to save History from Mr. Shaw". En el mismo sentido se manifestaron, Charles Sarolea: "Has Mr. Shaw Understood Joan of Arc? (37), Van Kan: "Bernard Shaw's Saint Joan, an Historical point of view (38), Bentley (39), etc.

A pesar de todos estos puntos de vista considero que Bernard Shaw hace en SAINT JOAN un gran esfuerzo por acercarse a la historia, documentándose no sólo sobre la vida, juicio y muerte de "la Doncella", sino también sobre el mundo socio-político y religioso

(36).- J. M. Roberston. Ob. cit.

(37).- Ch. Sarolea. Has Mr. Shaw Understood Joan of Arc?, pág. 176.

(38).- J. Van Kan. Bernard Shaw's Saint Joan, an Historical point of view, pp. 37 - 45.

(39).- E. Bentley. Bernard Shaw, pág. 109.

de la Edad Media.

Hay que aclarar, sin embargo, que se trata de una obra de teatro sobre un tema histórico y no de historia pura y que el drama turgo tiene derecho a interpretar de forma personal, aspectos que siempre quedaron en la oscuridad, como la objetividad del juicio de Juana o las intenciones de Cauchon. Es muy posible también, que la fuerte personalidad del escritor de tesis, que es B. Shaw, le arrastre a una excesiva interpretación personal de hechos y ambiente. Por eso he titulado este punto hábil utilización de fuentes históricas y no exacta utilización o similar. Deducir de aquí como hace Luis Martz que:

"The Preface to Saint Joan lays down a long barrage of historicity which in the end is revealed as a remarkable piece of Shawio-Swiftian hoaxing... (40).

es desmesurado. Creo que resulta interesante analizar lo que el dramaturgo dice en el prefacio acerca de la información histórica, para pasar luego a estudiarle en la obra.

1.- En el Preface

"To understand Joan's history is not enough to understand her character: you must understand her environment as well... To see her on her proper perspective you must understand Christendom and the Catholic Church, the Holy Roman Empire and the Feudal System, as they existed and were understood in the Middle Ages" (41).

Estas palabras del propio Shaw en el Preface, nos demuestran el interés por conocer, no solo al personaje, sino también "her environment", tal como existió y fué comprendido en la Edad Media,

(40).- L. Martz. The Saint as a Tragic Hero, Saint Joan and Murder in the Cathedral, en Tragic Themes in Western Literature, pág. 161.

(41).- Preface to SAINT JOAN, pág. 25.

ideal muy difícil de alcanzar por un escritor del siglo XX, a pesar de los buenos propósitos.

En el programa de mano que el autor hizo imprimir y repartir entre los asistentes a la primera representación de SAINT JOAN en Londres, volvemos a encontrar la preocupación de no apartarse demasiado de la verdad histórica y un afán de demostrar que ello entraña graves dificultades para el dramaturgo:

"For the convenience of professional critics and the satisfaction of the general interest in Saint Joan, I had better point out how far the play this evening will depart from historical facts. It does not depart from as certainable historical truth in any essential particular, but historical facts cannot be put on the stage exactly as they occurred, because they will not fit into the limits of time extent that they bear the names of persons who actually existed in Joan's time and were concerned whith her as represented. But the information we have about them varies from such comparatively documentated lives as those of Charles, Dunois, and Warwick, to that of chaplain de Stogumber, who is known only by his having lost his temper and called Cauchon a traitor for accepting Joan's recantation... The English soldier represents a cherished tradition if not an authentic fact" (42).

Con este documento a la vista y el prefacio podemos ya resaltar los puntos que Shaw defiende en relación con SAINT JOAN:

- 1) En lo esencial: Juana, el juicio, la atmósfera medieval, no se aparta de la historia.
- 2) Hay que tener en cuenta que los hechos históricos no pueden reflejarse con exactitud en un teatro. Por de pronto hay que "condensar" un espacio amplio y variado en un escenario y un tiempo determinado, aquí catorce meses, en tres horas y media de representación.

(42).- Mander and Mitchenson. Ob. cit., pág. 208. Citado por

3) No hay documentación histórica acerca de algunos personajes que vivieron con Juana. Por eso Charles Cauchon y Warwick están creados según el modelo auténtico, mientras que los secundarios conservan apenas el nombre y Dunois es una fusión entre el auténtico Dunois y el Duc d'Alençon.

4) Las obras que se han escrito hasta este momento sobre Juana de Arco, no han respondido a la realidad histórica. SAINT JOAN es lo más cercano a la historia que cabe en una obra de teatro.

Rechaza la trilogía atribuida a Shakespeare; Henry VI (43) porque allí: "there is not a breath of medieval atmosphere", mientras que él escribe "in full view of the Middle Ages", descubiertas solo en el siglo XIX. No admite La Pucelle de Voltaire, que es sólo "a mock heroic", ni Die Jungfrau von Orleans de Schiller, que "has not a single point of contact with the real Joan", ni los autores modernos que presentan a Juana como una hermosa "lady" victoriana y a Cauchon como un obispo malvado.

2.- En la representación de SAINT JOAN

Tras la lectura del prefacio, uno está convencido de que la obra de Shaw, está basada en la verdadera historia de la Doncella de Orleans. Pasemos ahora a analizar cómo ha utilizado en la obra los libros históricos sobre la Edad Media y la publicación de Quicherat (44)

(43).- Ver Gibbs. Ob. cit., pág. 82.

(44).- Los documentos oficiales del proceso fueron publicados en latín por Jules Quicherat de 1.841 a 1.849. La traducción inglesa fué obra de T. Douglas Murray (New York, Mc Clure Phillips, 1.902), publicada en Inglaterra el mismo año y tiene como título "Jeanne D'Arc, Maid of Orleans, Deliverer of France; Being the Story of her Life, her Achievements, and Her Death, as attested on Oath and Set forth in the Original Documents". En Francia Les Procés de Jeanne D'Arc, traduits présentés et annotés par Raymond Oursel aparecieron en 1.959, en Editions Denoël, en París.

sobre el juicio y rehabilitación de Juana, que "placed the subject on a new footing", cuando aparecieron en 1.841 y que parece ser el documento en el que más se apoyó el dramaturgo.

SAINT JOAN está dividida en seis escenas y un epílogo, pero ideológicamente se estructura en tres partes que Shaw define así:

"The romance of her rise, the tragedy of her execution and the comedy of the attempts of posterity to make amends for that execution" (45).

El romance de su ascensión triunfal está escrito como una crónica de hechos y sucesos en torno a un héroe. Pero en esta crónica el escritor se detiene a veces a reflexionar y obligar al espectador a que considere cuales son las fuerzas contra las que choca el héroe. Ello hace que la obra sea más completa desde el punto de vista histórico y me obliga a dividir este estudio en dos partes: A) crónica de un guerrero y B) reconstrucción de las estructuras medievales.

A.- Crónica de un guerrero

Aunque Shaw defienda abundantes veces en el prefacio que Juana no es un ser excepcional, sino un individuo dotado de más energía, imaginación y apetito evolutivo que el resto, lo cierto es que su categoría mítica se deduce de su carácter heroico y por mucho que el dramaturgo se empeñe en explicarla con realismo, lo que tiene ante él, es un héroe y así resulta en la obra.

Juana aparece ante nuestros ojos una mañana de primavera, decidida a convencer al capitán de Baudricourt para que le dé un caballo, una armadura y algunos soldados y la envíe hacia el Delfín. El entusiasmo del pueblo y soldados y uná aureola de milagros, acom

(45).- Preface to SAINT JOAN, pág. 39.

pañan al héroe Juana hasta Chinon, donde vence de nuevo su entusiasmo y su fe, ya que el Delfín decide darle el mando de un ejército. La tercera escena nos lleva a contemplar como Juana, vestida con una espléndida armadura de guerra, cruza el puente sobre el Loira y avanza hacia Orleans acompañada del eficiente Dunois y de un nutrido ejército.

Hasta ahora se trataba de la crónica de un héroe triunfador e inteligente, pero inculto, lleno de sensibilidad, pero incapaz de entender los intereses que hay en juego y el hecho de que "sus voces" le han hecho intervenir en un conflicto bélico internacional, como era la guerra de los Cien años en su último período, lleno de complejidades y peligros. Si en los tres primeros actos el héroe ha avanzado con rapidez, ahora la acción se detiene para que los espectadores empiecen a considerar la tragedia que empieza a fraguarse en torno a Juana.

El "romance" ha terminado y tras la pausa de la cuarta escena, comienza "the tragedy". Juana acaba de asistir a la coronación del rey en Reims y comienza a darse cuenta de que todos desean su vuelta a casa y que en vez de amigos sólo hay: "Wolves fighting for pieces of her poor torn body" (46).

Si todo lo narrado hasta aquí pertenece a las crónicas históricas acerca de la Doncella de Orleans, "the Maid", como le llaman los ingleses, o "la Pucelle" en versión francesa, la escena sexta, que es la del juicio, emplea además las palabras auténticas de Juana y las respuestas del tribunal, según el informe de Quicherat.

El intento de evasión de la cárcel, las preguntas sobre el aspecto con el que se le aparecían los seres celestiales y la supues

(46).- SAINT JOAN, pág. 112.

ta desnudez de San Miguel, el fallo momentáneo de las voces, la abjuración y vuelta a la fe cuando supo que le condenaban a cadena perpetua y los mil intentos de someterla a la autoridad de la Iglesia, que ella rechazó, estaban en la versión de Quicherat.

En cuanto a los personajes secundarios, que acompañaron la ascensión y caída de la santa, creo que hay que atenerse a lo que el propio Shaw dice en el programa de la obra. El que presenta más problemas acerca de su autenticidad es el obispo Cauchon, mucho más benévolo que la mayoría de Cauchon que habían aparecido en la literatura. Posiblemente Shaw acentúa excesivamente la bondad del obispo como reacción contra "el villano" tradicional que, según él, no coincide con la versión histórica.

B.- Reconstrucción de las estructuras medievales

Rex Pogson define así la estructura de SAINT JOAN:

"Concentrating in the two years of her public life, Shaw shows her impact on various strata of society; the country folk and common soldiers; the weak-kneed Dauphin; the civil and ecclesiastical powers as represented by the conquering English and the Church in France (47).

En SAINT JOAN hay un personaje que representa el feudalismo declinante de finales del siglo XV y que ostenta los poderes civiles a que alude Pogson: the Earl of Warwick. Se trata de un caballero leal a su país y al sistema a que pertenece, quién viendo en Juana un enemigo, no sólo de los ingleses, sino de los señores feudales, se aliará con la Iglesia para conseguir el único objetivo válido: la muerte de la Doncella.

Los poderes eclesiásticos están representados en Cauchon, quién encarna, no sólo al obispo de Beauvais, encargado del caso, sino al

(47).- Pogson R. Theatre Between Wars (1.919 - 1.931), pág. 15.

alto clero y sus teorías. La única idea de este hombre, incorruptible y fiel a sus convicciones, es preservar la autoridad de la Iglesia y eliminar toda idea de herejía.

Cauchon y Warwick se encuentran en la escena IV. Se trata de: "one of the most brilliant displays of dramatic dialectics on nationalism protestantism, aristocracy, and English characteristics" (48), en opinión de Purdom, que comparten Frasser (49) y Pirandello (50).

Es una escena clásica del teatro de Shaw y plenamente dialéctica. Si el teatro es de tesis y lo es el del dramaturgo irlandés, necesariamente hay que detenerse a considerar las ideas que se debaten. Cauchon expone primero su punto de vista: no se trata de una bruja, sino de alguien a quién el demonio está utilizando para destruir a la Iglesia. Al afirmar la unión exclusiva entre ella y Dios, prescinde de la Iglesia. Es una hereje y una protestante:

"She is not a witch, she is a heretic... she acts as if she herself were the Church! she brings the message of God to Charles, and the Church must stand aside. She will crown him in the Cathedral of Reims: She, not the Church! She sends letters to the King of England giving him God's command through her to return to his island on pain of God's vengeance, which she will execute... Has she ever in all her utterances said one word of the Church?. Never, it is always God and herself" (51).

Los motivos del señor feudal son muy semejantes a los de la Iglesia: Juana defiende que el rey sea no "the first among his peers", sino "their master" y ello entraña un peligro para el feudalismo y sostiene que Francia debe de ser para los franceses e Inglaterra para los ingleses, provocando el nacionalismo:

(48).- C. B. Purdom. A Guide to the Plays of Bernard Shaw, pág. 8.

(49).- G. S. Fraser. The Modern Writer and his World, pág. 195.

(50).- L. Pirandello. Bernard Shaw's Saint Joan, pág. 7.

(51).- SAINT JOAN, pág. 94.

"... have you noticed that in these letters of hers she proposes to all the kings of Europe, as she has already pressed on Charles, a transaction which would wreck the whole social structure on Christendom?..." (52).

Bernard Shaw asegura que se basa en la historia medieval al imputar a Warwick y Cauchon esta manera de pensar sobre Juana. Posiblemente los justifica excesivamente, es muy difícil alcanzar la verdad en temas tan confusos. En líneas generales es cierto que Juana era una hereje protestante desde el punto de vista de la Iglesia y también una nacionalista, si aceptamos la opinión de Hutton en The English Saints:

"She saw the possibility of a great French nation, self-centred, self-sufficient, and she so stamped this message on the French heart that its characters have never faded" (53).

II) PROYECCION DE LA HISTORIA DE JUANA HACIA NUESTROS DIAS

He dicho que SAINT JOAN está concebida como una crónica basada en la historia. Y debemos admitir el hecho de que Shaw hace un esfuerzo importante para que el público "respire" el ambiente medieval, la importancia de la guerra, la necesidad política de la muerte de Juana etc. Creo que hay que hacer ahora una aclaración: el acercamiento de Shaw a las fuentes históricas y el hábil uso que hace de las mismas, está encaminado a hacer resaltar aquellos aspectos del pasado que todavía están, o pueden estar, vigentes para el hombre de hoy.

Shaw intenta que el pasado sea algo vivo, que la historia de Juana se proyecte en nuestros días como algo actual, no como un epi

(52).- SAINT JOAN, pág. 97.

(53).- W. H. Hutton. The English Saints, pág. 63.

sodio que terminó en el siglo XV.

Shaw ha mirado siempre hacia el pasado con intención de encontrar aquello que no ha cambiado desde entonces. Bentley dice a este respecto:

"In his history plays Shaw was not interested in the peculiar character of each period, napoleonic, ancient or medieval, but in indicating what has not changed" (54).

Y Mac Carthy con evidente exageración afirma:

"I do not believe he cares a dump for things that are dead, gone and changed. The first thing he invariably does when his setting is in the past is to rub off his period, the patina of time (vide Cesar and Cleopatra), he will scrub till contemporary life begins to gleam through surface..." (55).

En SAINT JOAN el hecho de que Shaw respete el mito y lance a su vez a la Doncella como mito nuevo, lleva implícito este concepto de acercamiento del héroe hasta nuestro siglo, pero además tenemos las palabras de Shaw en el prefacio, que prueban su intención de "puesta al día" de la historia, de continuidad con el pasado:

"Therefore the question raised by Joan's burning is a burning question still... That is why I'm probing it. If it were only an historical curiosity I would not waste my reader's time and my own on it for five minutes" (56).

La sociedad es ahora tan intolerante como lo fué en la Edad Media, dice:

"We must face the fact that society is founded on intolerance. They are glaring cases of the abuse of intolerance but they are quite as characteristic of our own age

(54).- E. Bentley. Ob. cit., pág. 109.

(55).- D. Mac Carthy. Ob. cit., pág. 45.

(56).- Preface to SAINT JOAN, pp. 34 - 35.

as of the Middle Ages..." (57).

Y los problemas que el héroe Juana provocó entonces están to
davía en el aire:

"The Reformation, which Joan had unconsciously anticipated, kept the questions which arose in her case burning up to our own day" (58).

¿Debemos acusar a Shaw de anti-historicismo porque se esfuerce en proyectar el caso de Juana de Arco hasta el siglo XX?. Pienso por el contrario que ello hace la obra mucho más interesante desde el punto de vista de la historia.

Las técnicas que utiliza en SAINT JOAN para conseguir esa finalidad de acercamiento son las siguientes:

- 1) La ambigüedad del personaje principal, que permite la do
ble interpretación: cristiana y shawiana y se adapta así a diferentes
mentalidades modernas.
- 2) Los "anacronismos" de tipo espiritual, como cuando la Don
cella señala que Dios le habla a través de la imaginación, concepto
impensable en la Edad Media, pero válido hoy.
- 3) La caracterización y lenguaje de algunos personajes, como
el "capellán inglés" caricatura de algunos ingleses de la época de
Shaw.
- 4) Algunas expresiones utilizadas por Juana, el Delfín, incluso
los términos "nationalism" y "protestantism" que sirven, como se
ñala Berst:

"as touchstones of understanding, touchstones with render

(57).- Preface to SAINT JOAN, pág. 35.

(58).- Ibid., pág. 40.

Joan's medieval world more real by making it accesible and relevant to the modern mind" (59).

5) El epílogo. Aunque el epílogo está basado en la historia, en opinión del escritor, porque narra la rehabilitación de Juana por la Iglesia, que tuvo lugar 25 años después de su muerte, se trata en todo caso de una fantasía al servicio de la historia, lo cual no impide que resulte necesario para acabar de comprender el asunto de Juana. Pero el epílogo sirve, más que ninguna otra técnica, para acercar el tema de Juana a nuestras mentes. En él interviene un personaje, descrito por Shaw como: "a clerical-looking gentleman in black frockcoat and trousers and tall hat, in the fashion of the year 1.920" (60).

Este personaje representa a los hombres de su tiempo y cuando, como el Delfín, Cauchon, Dunois y el resto de personajes que rodean a la santa, huye ante el anuncio de su vuelta al mundo, pretextando que eso no estaba programado en su misión, se hace cómplice de la incomprensión hacia el santo. Con él quiere decir Shaw que los humanos no han cambiado, que hubiesen actuado con Juana de manera equivalente a como lo hicieron los hombres de la Edad Media. El epílogo logra arrastrar hasta nuestro siglo la incomprensión y miedo que los hombres del siglo XV sentían hacia el ser superior y las consecuencias que de aquí se derivan.

(59).- Ch. Berst. Ob. cit., pág. 262.

(60).- SAINT JOAN, pág. 155.

ACTITUD ANTE LA RELIGION

I) JUANA, SANTA CRISTIANA Y GENIO NATURAL

- 1.- Los milagros
- 2.- Las voces

II) JUANA, SUPERMAN SHAWIANO

- 1.- La "Evolución Creadora" y su relación con el cristianismo
- 2.- Fidelidad de Juana a "the life force"

I) JUANA, SANTA CRISTIANA Y GENIO NATURAL

Creo que la obra de B. Shaw sobre Juana de Arco, es profundamente religiosa, porque el tema que se debate en el fondo es específicamente religioso.

Pero aquí hay también desacuerdo entre los críticos. Mac Carthy, por ejemplo, dice:

"The extraordinary merit of the play is the intensity of its religious emotion and the grasp of the dramatist shows off the human pathos of one who is full with it" (61).

También Abbott asegura que se trata de "a religious thesis play" (62) y Hobson que "The spirituality of Joan is at the heart of Mr. Shaw's fine play" (63).

Guerrero Zamora piensa en cambio:

"Shaw cargó un tanto la mano en la sensatez y buen sentiu

(61).- D. Mac Carthy. Ob. cit., pág. 43.

(62).- A. Abbott. Bernard Shaw's Saint Joan, pág. 161.

(63).- H. Hobson. B. Shaw, pág. 65.

do que atribuye a Juana, descargándolo en lo que Juana hubo de "visión mística" (64).

Opino que Guerrero Zamora no ha llegado a captar la doble intención del dramaturgo. Shaw, empeñado en conseguir esa ambivalencia del personaje principal: santa católica y genio natural simultáneamente, tiende a acentuar lo "natural" de Juana, los actos que pudieron hacerse sin el concurso "sobrenatural". Pero ello no implica falta de "visión mística". La intención de Shaw es: descargar a Juana de impulso sobrenatural para cargarla de lo que él llama "life force", que, como explicaré después, es también una religión desbordante de sentido místico.

El primer paso es pues, analizar cómo hace de Juana un genio natural, sin atacar el concepto cristiano que de la santa puedan tener parte de los espectadores.

1.- Los milagros

De acuerdo con los biógrafos tradicionales de la santa, ésta realizó diversos milagros durante su vida activa. Pero Shaw, que es "hasta cierto punto" un racionalista, no admite los milagros como tales, sino como simples hechos naturales que la credulidad humana exagera. De ahí la ambigüedad voluntaria que rodea todos y cada uno de los milagros que se citan en la obra.

El primer hecho milagroso ocurre cuando el capitán de Baudricourt decide apoyar las pretensiones de la Doncella: las gallinas del campamento, que llevaban varios días sin poner huevos, comienzan a trabajar tan deprisa, que el mayordomo recoge cinco docenas. ¿Es normal el suceso?. ¿Se trata de una intervención sobrenatural?. Lo cierto es que sirve de milagro para él capitán y sus gentes.

(64).- Guerrero Zamora. Ob. cit., pág. 185.

Baudricourt se santigua, balbucea y exclama: Christ in Heaven! She did come from God! (65).

Lo mismo ocurrirá con el siguiente milagro: Juana reconoce al Delfín de Francia, al que nunca ha visto, aunque sus súbditos, por pura diversión, lo esconden y colocan en el trono a Bluebird. ¿Es ésto un milagro?. ¿No podría ser que Juana conociese de oídas la mísera apariencia del Delfín y el color peculiar de la barba del cortesano?. De cualquier forma el hecho conmueve al futuro rey, quién exclama triunfante: "you see all of you: she knew the blood royal" (66).

En la escena tercera un soldado que ha blasfemado en presencia de Juana, se ahoga en un pozo y todos lo interpretan como milagroso castigo por su pecado. En otra ocasión el viento cambia repentinamente cuando la Doncella aparece y ello permite que Dunois, que llevaba varios días sin poder pasar el río, avance ahora hacia Orleans. ¿Milagros o casualidades?.

Lo mismo podría decirse de su éxito en las batallas. ¿Por qué gana Juana a los ingleses?. El pueblo cree en una especial ayuda sobrenatural y la Doncella está convencida de ello, pero Dunois, compañero en tantos triunfos, asegura que las victorias responden al conocimiento de nuevas técnicas de lucha y al entusiasmo del pueblo, tanto o más que a la ayuda divina:

"I think that God was on your side; for I have not forgotten how the wind changed, and how our hearts changed when you came; and by my faith I shall never deny that it was in your sign that we conquered. But I tell you as a soldier that God is no man's daily drudge, and no maid's either. If you are worthy of it He will sometimes

(65).- SAINT JOAN, pág. 62.

(66).- Ibid., pág. 72.

snatch you out of the jaws of death and set you on your feet again; but that is all: once on your feet you must fight with all your might and all your craft..." (67).

y termina diciendo que ambos saben exactamente hasta donde intervino Dios y hasta donde el ingenio humano.

Shaw pretende demostrar que Juana, a pesar de sus pocos años, tenía más valor y sabiduría militar que el resto y además estaba convencida de su obligación de salvar a Francia. Esto, sumado a su condición carismática, le hacía ganar batallas, pero sólo en algunos casos relativamente fáciles, como la toma de Orleans.

La táctica de presentar los milagros bajo una doble faz, alcanza incluso a los representantes de la Iglesia. En un interesante diálogo entre el arzobispo de Reims y la Tremouille sobre el alcance y naturaleza de los milagros, el primero los define así:

"A miracle, my friend, is an event which creates faith. That is the purpose and nature of the miracles. They may seem very wonderful to the people who witness them and very simple to those who perform them. That does not matter: if they confirm or create faith they are true miracles" (68).

¿Habría que deducir que, para el arzobispo, los milagros son sólo medios utilizados para crear fe o simples trucos para que los fieles sientan el latido de lo sobrenatural?. Como siempre Shaw busca la salida ambigua. El arzobispo dice: I do not say always.

2.- Las voces

La historia y el mito hablan de que Juana oía las voces de Santa Margarita, Santa Catalina y San Miguel, que le dictaban la misión que Dios le había confiado. ¿Acepta Shaw esas voces?. Desde luego,

(67).- SAINT JOAN, pág. 103.

(68).- Ibid., pág. 70.

pero buscándoles una interpretación natural.

En el prefacio explica que todos oímos voces internas, pero que hay gente cuya imaginación es tan viva, que cuando tienen una idea, ésta les llega con voz perceptible y a veces con figura perceptible.

Pero trasladar a la obra esta interpretación de las voces que Juana oía, sin destruir su condición de santa católica, presenta un problema, como en el caso de los milagros, problema que Shaw soluciona también creando frases ambivalentes.

En la primera escena de SAINT JOAN, encontramos la primera conversación imprecisa acerca de las voces. Juana discute con Baudricourt, acerca del origen de las voces que escucha:

Joan: They come from God

Baudricourt: They come from your imagination

Joan: Of course, that is how the messages of God come to us" (69).

"Así es como nos llegan los mensajes de Dios". Es una de las muchas respuestas de este tipo, que se pueden encontrar en SAINT JOAN y que apuntan al mismo tiempo a una racionalización de la santa y hacer destacar su fe.

En el epílogo, Cauchon recoge la acepción imaginativa de las voces de Juana, que acabo de transcribir y le da un sentido religioso en la implícita comparación: "Must then a Christ perish in torment in every age to save those who have no imagination? (70).

(69).- SAINT JOAN, pág. 59.

(70).- Ibid., pág. 154.

Para Shaw la prueba de que las voces de Juana provienen de la imaginación, es que nunca le dictaron consejo alguno que no pudiera haber recibido de su lógica natural. ¿No era razonable que le aconsejaran usar atuendos masculinos, si tenía que vivir entre soldados?. ¿No era sensato que le indujeran a machacar el hierro cuando todavía estaba caliente, es decir, a atacar de nuevo, cosa que sabían todos los herreros del país?, se dice en diversos pasajes de SAINT JOAN.

En cuanto a la forma concreta, o los momentos precisos en que llegan a Juana sus voces, hay que considerar despacio la astuta respuesta de Shaw. Dunois y la Doncella están discutiendo de nuevo sobre "las voces", la muchacha asegura que las oye a veces en el sonido de las campanas, cuando tañen majestuosamente, como bajando del cielo. Dunois le interrumpe poco convencido y aduce que podemos oír lo que nos apetezca en el sonido de las campanas y agrega:

Dunois: You make me uneasy when you talk about your voices. I should think you were a bit cracked if I hadn't noticed that you gave me very sensible reasons for what you do, though I hear you telling others you are only obeying Madame Saint Catherine.

Joan: Well, I have to find reasons for you, because you do not believe in my voices. But the voices come first and I find the reasons after: Whatever you may choose to believe (71).

Elige lo que quieras. Puedes creerlo o no. Esta es la piedra de toque de la interpretación shawiana de las voces de Juana y de su personalidad religiosa en general. Cuando el Delfín pregunta enfadado a la Doncella por qué él no oye voces y una simple campesina sí, Juana contesta: "They do come to you, but you do not hear

(71).- SAINT JOAN, pág. 103.

them" (72), dejándonos otra vez con la impresión de que se trata de algo subjetivo y no de una intervención sobrenatural.

Santa católica y genio natural. Juana es ambas cosas en la obra de Shaw, a pesar de las dificultades que "los milagros" y "las voces" entrañan para la segunda interpretación.

II) JUANA, SUPERMAN SHAWIANO

A pesar de que en SAINT JOAN no se habla directamente de "evolución creadora" ni se utiliza en ningún momento la palabra "superman", hay que tener en cuenta todo ello para interpretar plenamente lo que el dramaturgo quiso decir en su obra. Es muy posible que quién vea por primera vez SAINT JOAN, sin tener conocimiento previo de las ideas religiosas del autor o sin leer el prefacio, no logre captar el mensaje religioso de Juana, lo cual es un fallo del dramaturgo. Por eso creo necesario hacer aquí un paréntesis que trate de dilucidar en qué consiste la religiosidad shawiana y la posible relación con el cristianismo.

1.- La Evolución Creadora y su relación con el cristianismo

"Bunyan, Blake, Hogarth and Turner (these four apart and above all the English classics) Goethe, Shelley, Schopenhauer, Wagner, Ibsen, Morris, Tolstoy and Nietzsche are among the writers whose peculiar sense of the world the I recognise as more or less akin to my own" (73).

Decía Shaw en el prefacio a Man and Superman, obra estrenada en 1.903. En la lista falta Bergson, cuya Evolution Creatrice, aparecida en 1.906, influyó después sobre el concepto "life force",

(72).- SAINT JOAN, pág. 106.

(73).- Preface to Man and Superman, pág. 29.

influencia que recogen críticos como Dudgeon y Olivera (74), o como Berst (75).

En el prefacio a Back to Methuselah, de 1.921, explica Shaw profusamente qué es y de donde proviene la teoría que se ha convertido en base de sus creencias: Lamarck fué el primero que, en 1.809, expuso que las especies están en continuo cambio y que este cambio se origina voluntariamente. Shopenhauer completó metafísicamente la historia natural de Lamarck en su tratado sobre el mundo como "voluntad", añadiendo que la fuerza que dirige esa evolución es una resolución de vivir mejor y con más plenitud.

Es claro que Shaw se apoya en la evolución voluntaria y no en la selección natural, que Darwin y otros defienden. La selección natural es una idea fatalista, que el dramaturgo rechaza violentamente porque considera que reduce la fuerza y las aspiraciones del hombre, privándole de lo más hermoso que posee: la libre voluntad. En cambio, la Evolución Creadora es una teoría agradable para creer, ya que el mundo entero depende de esa facultad motriz: the will.

Shaw llegó a creer que, a fuerza de querer, el hombre podía incluso conseguir la longevidad -en su caso hay que reconocer que tuvo razón puesto que vivió 95 años- y que gracias al ejercicio de la voluntad lo "imposible se hace posible":

"Let us fix the Lamarckian evolutionary process well in our minds, you are alive; and you want to be more alive. You want an extension of consciousness and of power. You want consequently additional organs, or additional uses of your existing organs: that is additional habits. You get them because you want them badly enough to keep trying for them until they come. Nobody knows how: nobody knows

(74).- P. O. Dudgeon. M. A. Olivera. Siglo XX y teatro inglés, pág. 13.
(75).- Ch. Berst. Ob. cit., pág. 102.

why: all we know is that the thing actually takes place".

La "creative evolution" se convierte para Shaw en la única religión válida para el siglo XX:

"Creative evolution is already a religion, and is indeed now unmistakably the religion of the twentieth century, newly arisen from the ashes of pseudo-Christianity, of mere scepticism, and of the soulless affirmations and blind negations of the Mechaniste and Neo-Darwinians" (76).

El ímpetu vital de superación en todo organismo -instinto en las formas inferiores e intelecto en las superiores- se llama "life force".

Utilizarla al máximo es una obligación para el ser humano y también la sola esperanza de supervivencia. En The Revolutionist's Hand-book dice Shaw: "Our only hope, then, is in evolution. We must replace the man by the superman" (77).

¿Cómo es el "superman" de Shaw?. Como el de Nietzsche está equipado con mayor cantidad de impulsos, posee más energía que los demás y es el término ideal de la normal evolución del hombre. Pero no se puede llevar más lejos la comparación, como hizo Hackett (78), quién después de seguir "the way of the life force in Germany, in Russia and in Spain" la identifica con la ideología de todos los poderes totalitarios.

El superman de Shaw no llega a los extremos a que llegó el de Nietzsche. Se limita a ser un ejemplo, un arquetipo para los demás hombres, una forma más perfecta de vida, un camino a seguir.

(76).- Preface to Back to Methuselah, pág. 19.

Ibid., pág. 63.

(77).- Man and Superman, pág. 244.

(78).- J. P. Hackett. Shaw - George versus Bernard, pág. 191.

He dicho antes que Shaw rechaza aparentemente la idea de un Dios personal y acepta sólo el Dios en el hombre, o sea el impulso de superación que empuja hacia adelante a cada hombre y que se identifica con la "life force". Digo aparentemente porque la obra de Shaw es, en cierto aspecto, una reacción contra las creencias de la Iglesia protestante en los años de su niñez, acerca del significado de la Biblia, del comienzo del mundo etc. y analizando el conjunto de sus escritos con detenimiento, a veces se encuentra uno muy cerca del Dios personal.

En Back to Methuselah, que trata de describir la evolución del hombre desde sus comienzos, descubrimos que Adán y Eva oyen "una voz en el jardín", más poderosa que aquella otra voz que Adán oye en el fondo de su corazón y con capacidad incluso para dictar leyes contra el crimen. He aquí el diálogo entre Adán y la serpiente acerca de la "voz":

Adán: The voice in the garden will tell them that they must not kill as it tells me.

Serpent: The voice in the garden is your own voice.

Adán: It is and it is not; it is something greater than me. I am only a part of it (79).

Creo que la "voz" que habla en el paraíso, que es y no es más grande que la que Adán oye en su interior y de la que se siente sólo parte integrante, es algo muy parecido al Dios de su niñez.

Podría añadirse que la "life force" es muy similar a lo que, en cristiano, se llama Espíritu Santo. En The Revolutionarist's Hand-book emplea incluso terminología cristiana para explicar en qué consiste esa fuerza y según Murray Boston, que ha profundizado

(79).- Back to Methuselah, pág. 83.

en el tema, en las últimas obras se identifica más y más con: The Holy Ghost (80).

En realidad las enseñanzas de la Protestant Episcopal Church of Ireland dejaron en Shaw más huellas de las que él mismo suponía y cuando recibió la influencia posterior de Lamarch, Bergson, Nietzsche etc., intentó acoplar sus primeras creencias con las nuevas teorías científicas, o filosóficas. Ejemplo de ello es que, al "re-estudiar" la personalidad de Cristo en el prefacio a Androcles and the Lion, destaca como primer punto de su doctrina las palabras siguientes:

"The Kingdom of Heaven is within you, You are the son of God; and God is the son of man. God is spirit, to be worshipped in spirit and in truth..." (81).

que otra vez le llevan a la teoría de "la evolución creadora", confirmada ahora en el Evangelio de Cristo.

La religión que Shaw predica es una reacción contra los errores de la Iglesia y un intento de modernizar el cristianismo de principios de siglo. Quizás se adelantó excesivamente a su época. Posiblemente haya puntos muy oscuros e incluso absurdos en las ideas que defiende, pero su intención no es la de destruir, sino la de depurar la religión:

"... there is not a question of a new religion, but rather of redistilling the eternal spirit of religion and thus extricating it from the sludgy residue of temporalities and legends that are making belief impossible..." (82).

(80).- R. Murray. Biblical Drama in England, pp. 257 - 264.

(81).- Preface to Androcles and the Lion, pág. 50.

(82).- Preface to Back to Methuselah, pág. 58.

2.- Fidelidad de Juana a "the life force"

Raimond Williams defiende que la protagonista de SAINT JOAN posee aquellos rasgos que, según Shaw, corresponden al genio o su perman, que ha respondido positivamente a su inspiración: A) "sin gleness of purpose" y B) "sexlessness" (83).

A.- No me parece necesario probar la primera de estas carac terísticas. Es claro que Juana no tiene sino, un solo objetivo o propósito desde que aparece en escena. Nada le aparta de su camino ni dice una sola palabra que no está relacionada con su misión. Es como una fuerza avasalladora que derrumba los obstáculos, empezan do por la apatía del Delfín y continuando por el escepticismo de los soldados respecto a la posibilidad de la victoria. Es cierto que al final es vencida y condenada a muerte, pero, exceptuando unos momentos de duda comprensible, Juana muere segura de sus voces, de su misión. Tynan la considera incluso excesivamente fuerte: "She suffers as a dramatic creation from the weakness of having no weak nesses". Y la descripción que Henderson hace de la protagonista sha wiana, corresponde con la del superman fiel a un solo objetivo: (84).

"This Joan is an unforgettable personality. Simple, nai ve, illimitably courageous; full of racy ingenuosness, the bold assurance of one inversed in affairs; flaming like a torch, tremulous with vivid eagerness and faith's final assurance" (85).

B.- Shaw exige también del superman el sacrificio de sus im pulsos sexuales en favor de una dedicación exclusiva a su misión, requerimiento que, a juzgar por la opinión de algunos críticos, cum ple él mismo al abstenerse de toda relación sexual durante gran par

(83).- R. Williams. Ob. cit., pág. 167.

(84).- J. Tynan. Curtains, pág. 83.

(85).- J. Henderson. Bernard Shaw - Playboy and Prophet, pág. 119.

te de su vida, incluyendo su matrimonio con Charlotte Payne. Pearson Hesketh nos ofrece, en palabras de Shaw, la explicación de este hecho:

"People were so enslaved with sex, he once argued, that a celibate appeared to them a sort of monster. They forget that not only whole priesthoods, official and unofficial, from Paul to Carlyle and Ruskin, have defied the tyranny of sex, but immense numbers of ordinary citizens of both sexes have, either voluntarily or under pressure of circumstances easily surmountable, saved their energies for less primitive activities" (86).

Aunque Brunstein (87) alega que esta idea de Shaw va en contra de los instintos esenciales del ser humano y apunta hacia una rebelión existencial, yo creo simplemente que nos hallamos de nuevo ante una idea vieja, enraizada en la tradición cristiana y puesta en vigencia con un léxico nuevo.

En el caso de la Doncella, es la propia naturaleza la que la ha hecho "asexuada", en el sentido de que posee cualidades de ambos sexos y no está definida como mujer. En conversación con Dunois, explica Juana su opinión acerca del matrimonio y de la condición femenina:

"I will never take a husband. A man in Toul took an action against me for breach of promise; but I never promised him. I am a soldier: I do not want to be tought as a woman. I will not dress as a woman. I do not care for the things women care for. They dream of lovers, and of money. I dream of leading a charge, and of placing the big guns..." (88).

Esta idea la repite numerosas veces en la obra: "I am a soldier

(86).- H. Pearson. Bernard Shaw, his life and personality, pág. 119.

(87).- R. Brunstein. The Face behind the Mask, pág. 100.

(88).- SAINT JOAN, pág. 83.

and nothing else" (89) y en el epílogo afirma que el sexo no ha influído para nada en el cumplimiento de su misión:

"Ha! Ha!. I might almost as well have been a man. Pity I wasn't: I should not have bothered you as much then. But my head was in the skyes; and the glory of God was upon me; and man or woman, I should have bothered you as long as your noses were in the mud" (90).

Esta falta de sexualidad definida, tampoco se trata de una mujer varonil, aparece ya en las fuentes históricas. En los procedimientos de rehabilitación de la Doncella, Dunois afirmó que cuando él y los soldados estaban ante Juana no sentían apetencia ni deseo de tener comercio con ninguna mujer (91). Este hecho se interpretaba como milagroso por los soldados, explicable unicamente por una protección celestial sobre Juana. De aquí el nombre de La Doncella que le adjudicaron. Una vez más hay que destacar que Shaw, respetando la versión cristiana, superpone la propia: el superman debe reservar todas sus energías para su misión específica.

(89).- SAINT JOAN, pág. 103.

(90).- Ibid., pág. 148.

(91).- D. Barrows. Héroe y herejes, pág. 282.

ACTITUD ANTE LA SOCIEDAD

I) PRESENTA EL EJEMPLO DE UN REBELDE

1.- Protestante

2.- Nacionalista

II) CENSURA LA INMOVILIDAD DE LAS ESTRUCTURAS

III) DENUNCIA LA ESTUPIDEZ, MEDIOCRIDAD Y EGOISMO DEL HOMBRE "MEDIO"

IV) EXPONE LA FARSA DE LA JUSTICIA HUMANA

I) PRESENTA EL EJEMPLO DE UN REBELDE

Se ha acusado a Shaw de que sus personajes representan sólo ideas del autor, de que son sus muñecos y portavoces, de que les presta sus propias convicciones (92). En el caso de Juana puede aceptarse el cargo aunque no totalmente: la santa tiene vida propia, idiosincrasia y carácter y es un personaje mucho más individualizado que Cauchon y Warwick, por ejemplo. Pero si Bernard Shaw la escogió como protagonista, es porque, como antes he explicado, había en ella un aspecto que necesariamente debía entusiasmar a un hombre de sus convicciones, hasta el punto que Bentley afirma: "if Joan had never existed Shaw would have had to invent her" (93). Me refiero a su rebeldía. Shaw fué considerado siempre como un rebelde contra lo establecido, como un irlandés que se atrevía a decir a los ingleses lo que nadie había osado y poner en entredicho lo que allí consideraba más sagrado. Shaw, despertando a veces el en

(92).- Ver Entwistle and Gillet. Historia de la Literatura Inglesa.

(93).- Bentley. Ob. cit., pág. 115.

tusiasmo y a veces el odio, utilizaba la calle como un charlatán cualquiera, o el escenario de un teatro, para atacar la mala educación, la moral social u otro aspecto de los que constituían la base del "establishment" de su tiempo, utilizando como armas la retórica, la risa, el ridículo, o la seriedad. ¿Cómo puede admirarnos que encontrase en Juana de Arco, rebelde ante las estructuras medievales, el héroe ideal a quién proponer como mito y ejemplo?.

Al responder positivamente a sus voces, la santa se convierte automáticamente en una rebelde contra lo establecido en la sociedad del siglo XV. Señala Gertrude Mander que: "Juana es la única figura rebelde de Shaw, la única que no entra en componendas con el mundo... y por ello su único personaje realmente trágico" (94) y posiblemente acierta. Claro que lo curioso e interesante de este caso, es que no se trata de rebeldía premeditada. Así como B. Shaw luchó conscientemente durante su larga vida, para conseguir unos fines que muchas veces le colocaron en posición encontrada con las costumbres e ideas de la época, Juana de Arco, jamás se dará cuenta de que es una rebelde.

La suprema ironía de la muerte de la santa, es que fué condenada por herejía, es decir, por rebeldía contra las enseñanzas de la Iglesia y ella, en su interior, muere convencida de que lo único que ha hecho es obedecer la voluntad de Dios.

Por eso hay que estudiar a este personaje bajo dos aspectos: 1) lo que simboliza ante el mundo, los jueces, los contemporáneos y el propio Shaw, es decir, Juana rebelde y 2) lo que es ante sí misma, o sea un mártir de la obediencia a la conciencia, punto que

(94).- G. Mander. George Bernard Shaw, pág. 126.

pertenece al capítulo siguiente.

Que Shaw ofrece el ejemplo de Juana rebelde como algo que debe ser admirado e imitado, se deduce de la concepción mítica que incorpora en la obra. Que resulta una rebelde en la sociedad en la que vivió, aparece claro en la sentencia de muerte y en los apelativos que en numerosas ocasiones le dirigieron, como aquí en boca del "capellán inglés":

"... I know as a matter of plain common sense that the woman is a rebel; and that is enough for me. She rebels against Nature by wearing man's clothes, and fighting. She rebels against the Church by usurping the divine authority of the Pope. She rebels against God by her damnable league with Satan and his evil spirits against our army. And all these rebellions are only excuses for her great rebellion against England" (95).

1.- Protestante

Ya he dicho que para Cauchon y el resto de representantes de la Iglesia en la obra de Shaw, la rebeldía de Juana se concreta en protestantismo y que este es el nombre que da el dramaturgo a la actitud de la joven hacia "las voces", anticipándose a la verdadera aparición del protestantismo.

Pero cuando Shaw quiere dejar clara una idea, no le importa repetirla incansablemente. Antes he hablado de la conversación que Cauchon y Warwick mantienen en la escena IV, en la que se ponen de acuerdo sobre la necesidad de destruir al "rebelde" Juana. Ahora me veo obligada a referirme a la escena del juicio, en la que, orquestadas por diversas jerarquías de la Iglesia, inquisidores, Cauchon etc., vuelven a aparecer los mismos conceptos que antes indiqué: Juana es una hereje protestante y como tal debe desaparecer.

(95).- SAINT JOAN, pág. 100.

La escena del juicio es la mejor estructurada desde el punto de vista dramático. En primer lugar presenciemos las deliberaciones del tribunal previas al juicio. Siendo este eclesiástico, la Inquisición debe terminar si el cristiano acusado de herejía, es o no culpable y en caso positivo persuadirle de que abandone sus creencias, si no quiere ser entregado al brazo secular.

Shaw refleja el ambiente enrarecido, donde ingleses y franceses se acusan mutuamente y donde la mezquindad de muchos, contrasta con la rectitud de los jueces: Cauchon y el Inquisidor, cuya imparcialidad destaca.

El largo discurso del Inquisidor podría resumirse en tres puntos:

1) Si es hereje hay que condenarla, por muy cruel que parezca el castigo, porque más crueles son los resultados de la herejía.

2) Ha habido muchas herejías anteriores a la de Juana y todas ellas arrastraron a un gran número de seguidores.

3) No es preciso descartar la idea de que muchos de esos fundadores de herejías, creían honradamente seguir una inspiración divina.

Cauchon habla a continuación, apoya las palabras del Inquisidor y añade -o profetiza- los peligros que puede entrañar para la Iglesia, la herejía que la Doncella sustenta, es decir el protestantismo:

"The mighty structure of Catholic Christendom will never be shaken by naked madmen or by the sins of Moab and Ammon. But it may be betrayed from within, and brought to barbarous ruin and desolation 'by this arch heresy which the English Commander calls Protestantism" (96).

2.- Nacionalista

Aquí quiero ampliar el punto de vista de Warwick -y también de la Iglesia- sobre ese aspecto de la rebeldía de Juana que llaman "Nationalism". "She was one of the first apostles of Nationalism" (97), dice Shaw en el prefacio y a lo largo de la obra se esfuerza por hacernos comprender que Juana ha llegado naturalmente, a la conclusión de que Francia es una "nación" e Inglaterra otra distinta.

Por eso dice a sus soldados, refiriéndose a la intrusión inglesa:

"He gave them their own country and their own language; and it is not His will that they should come into our country and try to speak our language" (98).

Y considera que esa nación debe estar sometida a un rey, representante supremo y ungido por Dios:

"I come from God to tell thee to kneel in the Cathedral and solemnly give thy Kingdom to Him for ever and ever, and become the greatest king in the world" (99).

Pero una nación bajo un rey poderoso, representa un peligro para la organización feudal y el peligro se está extendiendo de día en día por culpa de Juana. Incluso el "capellán inglés" habla de "un francés" cuando se refiere al Delfín. Warwick monta en cólera al escucharle:

"A Frenchman! where did you pick up that expression? Are these Burgundians and Bretons and Picards and Gascons beginning to call themselves Frenchmen, just as our fellows are beginning to call themselves Englishmen? They

(97).- Preface to SAINT JOAN, pág. 7.

(98).- SAINT JOAN, pág. 59.

(99).- Ibid., pág. 78.

actually talk of France and England as their countries. Theirs, if you please! What is to become of me and you if that way of thinking comes into fashion? (100).

También la Iglesia se ve afectada por el "nacionalismo" que predica la Doncella. En el prefacio se explica que la idea nacionalista era tan ajena al concepto de la sociedad cristiana medieval, que podía habersele imputado a Juana como herejía adicional, aunque no ocurrió. Esto es lo que viene a decir Cauchon en las siguientes palabras:

"To her French-speaking people are what the Holy Scriptures describe as a nation. Call this side of her heresy Nationalism if you will: I can only tell you that it is essentially anti-Catholic and anti-Christian; for the Catholic Church knows only one realm, and that is the realm of Christ..." (101).

Creo que Brunstein tiene bastante razón cuando ironiza sobre: "his amusing, elementary course in the rise of Protestantism and Nationalism" (102), pero aunque haya una evidente exageración en la sugerencia de que Juana de Arco fuese el origen de ambos movimientos, queda claro que Shaw nos la presenta como una rebelde ante las estructuras de su siglo.

II) CENSURA LA INMOVILIDAD DE LAS ESTRUCTURAS

La intención del dramaturgo hacia los espectadores de su obra es doble: por una parte, ofrecerles su concepto de lo que es y debe ser un santo; por otra, juzgar a unas estructuras que no admiten al santo, al que consideran rebelde y llevan a la muerte, sin com

(100).- SAINT JOAN, pág. 87.

(101).- Ibid., pág. 99.

(102).- R. Brunstein. Seasons of Discontent, pág. 283.

prender que la salvación del mundo depende de esa clase de hombres. El núcleo de SAINT JOAN es el choque, la colisión, el encuentro en tre el santo y la sociedad de su tiempo, entendiendo por sociedad los organismos dirigentes y también el pueblo. En el estudio de Me thuen se recoge esta idea:

"In Saint Joan the irresistible force of Joan's genius meets the immovable object of social order. Shaw des picts the clash" (103).

Si Shaw defiende al héroe, necesariamente estará en contra de esas estructuras de poder que lo derrotaron. ¿Cómo las ataca?

Shaw el anticlerical no aprovecha la ocasión para embestir con tra el catolicismo, como hace Claudel por ejemplo. Ya hemos visto que se esfuerza, por el contrario, en defender que el juicio fué imparcial.

Tampoco ataca abiertamente a la Iglesia que, 25 años después de haber condenado a Juana a la hoguera la rehabilitó y siglos más tarde la canonizó, reparaciones que "no quebrantan la autoridad" nos dice en el prefacio. Ni utiliza el tema para lanzar la culpa de la muerte de la Doncella de Orleans sobre los "malvados" ingleses o los "ambiciosos" señores feudales. Ciertamente, Warwick es un pro digio de cinismo egoísta y el "capellán inglés" está caricaturizado hasta la exageración, pero, en la versión shawiana, ambos obraron con lógica.

La censura de Shaw va dirigida contra la Iglesia y el poder feudal, como organismos que se oponen al individualismo represen tado por Juana. La obra refleja la colisión, que tiene lugar, en todas épocas, entre el individuo que, de cualquier forma, se sale

(103).- Notes on Shaw's Saint Joan, pág. 52.

de las filas de la colectividad y las rígidas estructuras que lo dominan con mano férrea. Es, como dice Bentley, un drama: "About the individual and the collective, or, if we think in terms of time: the simultaneous need for stability and change" (104).

En el prefacio nos recuerda el dramaturgo que lo que ocurrió a Juana es equivalente a lo que sucedió a Socrates, Galileo, u otros genios del pasado, incluyendo a Cristo. Y en el epílogo imagina que la misma situación tendría lugar en el siglo XX. La censura va dirigida contra las estructuras medievales y contra las de todos los tiempos, ya que ninguna posee la flexibilidad suficiente para comprender al elemento cambiante o disidente.

El tema de la vitalidad individual chocando contra el sistema es fundamental en Shaw. Los protagonistas de sus dramas: hombres de ideas, artistas, políticos etc., colisionan frecuentemente contra el sistema que pretende reducirlos al "orden". César, en Caesar and Cleopatra, Napoleón, en The Man of Destiny y otros, sufren de incomprensión como Juana. En Androcles and the Lion, explica Shaw que la actitud del gobierno romano es la normal de todo tipo de poder frente a una minoría disidente. Los cristianos no aceptan el orden establecido por su emperador y por tanto tienen que sufrir las consecuencias. La sociedad está gobernada por leyes inflexibles, que tienden a conservar el orden por encima de todo y si ese orden peliga por culpa de unos cuantos disidentes, sean cristianos o vegetarianos, viviseccionistas o soñadores, se les perseguirá hasta convertirlos en ovejas del rebaño (105).

Androcles and the Lion se escribió en 1.912. SAINT JOAN en 1.923. La misma idea aparece de nuevo, pero reducida a un personaje

(104).- E. Bentley. Ob. cit., pág. 117.

(105).- Un párrafo del epílogo a Androcles and the Lion, pág. 88. Dice: "In short a Christian martyr was thrown to the lions not because he was a Christian, but because he was a crank".

en lugar de a una secta o grupo. Porque Juana es también una disidente, una molestia, un desorden, una rebelde, alguien que se sale de la medida, que no coincide con la dimensión standard (106).

¿Cuál es la solución?. ¿Cómo conciliar la disciplina con la exuberante individualidad de ciertos seres humanos?. ¿Donde se encuentra el equilibrio entre el orden general y el respeto a las peculiaridades de las conciencias?. Shaw no da la respuesta a estas preguntas. Se limita a censurar la falta de flexibilidad e inmovilidad de ciertas estructuras de la Edad Media y de todos los tiempos.

III) DENUNCIA LA ESTUPIDEZ, MEDIOCRIDAD Y EGOISMO DEL HOMBRE "MEDIO"

A lo largo de las seis primeras escenas, Shaw ataca a casi todos los personajes que acompañan a Juana en su caminar. Se ha dicho que el dramaturgo irlandés escribe siempre con punzón y esta característica está presente en el diálogo de SAINT JOAN, combinada con el ingenio y el humor con que Shaw sazona incluso sus obras más serias.

Baudricourt, los cortesanos que rodean al Delfín, el capellán inglés, Bluebird, La Tremouille y otros son víctimas del humor y sátiras shawianas. En la escena quinta la sátira se profundiza y concreta en un ataque a la mediocridad humana.

Shaw nos sitúa ante la Catedral de Reims donde el rey Charles acaba de ser coronado. Dunois, Bluebird, el Arzobispo, La Hire, los soldados y el propio rey rodean a Juana, que está lujosamente vestida.

¿Se trata de un momento de satisfacción y triunfo para la Doncella?. No. Por el contrario es la escena de la soledad y la triste

(106).- Preface to Saint Joan, pág. 21.

en lugar de a una secta o grupo. Porque Juana es también una disi
dente, una molestia, un desorden, una rebelde, alguien que se sale
de la medida, que no coincide con la dimensión standard (106).

¿Cual es la solución?. ¿Cómo conciliar la disciplina con la
exuberante individualidad de ciertos seres humanos?. ¿Donde se en
cuentra el equilibrio entre el orden general y el respeto a las pe
culiaridades de las conciencias?. Shaw no da la respuesta a estas
preguntas. Se limita a censurar la falta de flexibilidad e inmovili
dad de ciertas estructuras de la Edad Media y de todos los tiempos.

III) DENUNCIA LA ESTUPIDEZ, MEDIOCRIDAD Y EGOISMO DEL HOMBRE "MEDIO"

A lo largo de las seis primeras escenas, Shaw ataca a casi to
dos los personajes que acompañan a Juana en su caminar. Se ha dicho
que el dramaturgo irlandés escribe siempre con punzón y esta carac
terística está presente en el diálogo de SAINT JOAN, combinada con
el ingenio y el humor con que Shaw sazona incluso sus obras más se
rias.

Baudricourt, los cortesanos que rodean al Delfín, el capellán
inglés, Bluebird, La Tremouille y otros son víctimas del humor y
sátiras shawianas. En la escena quinta la sátira se profundiza y
concreta en un ataque a la mediocridad humana.

Shaw nos sitúa ante la Catedral de Reims donde el rey Charles
acaba de ser coronado. Dunois, Bluebird, el Arzobispo, La Hire, los
soldados y el propio rey rodean a Juana, que está lujosamente vesti
da.

¿Se trata de un momento de satisfacción y triunfo para la Don
cella?. No. Por el contrario es la escena de la soledad y la triste

(106).- Preface to Saint Joan, pág. 21.

za, sólo paliadas por la fe. Juana acaba de darse cuenta de que molesta a todos y desean que se aleje: Bluebird le acusa de ambición, el Arzobispo de orgullo, el rey le recuerda que ya ha cumplido su misión y Dunois le advierte que no le ayudará en caso de que caiga prisionera.

Todos le abandonan porque son seres mediocres y como tales temen o rechazan todo lo que les es superior. Juana está sola. Su soledad es la de todos los genios y santos y se debe a la estupidez del hombre "medio". Juana se exalta en su dolor:

"There is no help, no counsel, in any of you. Yes: I am alone on earth: I have always been alone... Do not think you can frighten me by telling me that I am alone. France is alone and God is alone; and what is my loneliness before the loneliness of my country and my God?. I see now that the loneliness of God is His Strength... Well, my loneliness shall be my strength too; it is better to be alone with God" (107).

Pero la crítica más profunda contra todos esos hombres mediocres, egoistas y estúpidos, que no intentan superar sus limitaciones, aparece en el epílogo. El epílogo de SAINT JOAN ha sido muy discutido por los críticos. Desde el punto de vista dramático dudo de su efectividad. El público, que acaba de converse con la muerte de Juana, no está preparado psicológicamente para la farsa que Shaw le sirve a continuación. La vuelta al escenario del espíritu de la Doncella, envuelto en una luz verdosa que aterra al rey Charles; el desfile de sus compañeros en vida, unos todavía en el mundo, otros procedentes del más allá y sobre todo la intervención del soldado que sale del infierno con 24 horas de permiso, forman un contraste demasiado grande con lo anterior.

(107).- Saint Joan, pág. 112.

Pero el epílogo es mucho más que eso y estoy de acuerdo con Ward cuando lo titula: "The best scene of the play" (108) y con Purdom, quién anuncia que contiene: "The core of the drama" (109), porque aquí se encuentra la sátira fundamental de Shaw sobre la sociedad de la época de Juana y sobre la del siglo XX.

Hay un momento del epílogo en el que todos los personajes se arrodillan ante Santa Juana quién, según el caballero que viene del futuro, acaba de ser canonizada en 1.920. Una visión de su estatua ecuestre ante la Catedral de Reims, es perceptible a través de la ventana y cuando se desvanece, Dunois anuncia a la Doncella que se va a convertir en el alma de Francia. Es un instante de triunfo aparente para Juana, equivalente al que tuvo lugar durante su vida real tras la coronación. Viendo a todos conmovidos, la santa se siente halagada y les propone la idea de volver a la vida.

La reacción le hace perder cualquier esperanza de que por fin le hayan aceptado y comprendido: el rey se marcha sin decir una palabra; Cauchon afirma: "The heretic is always better dead. And mortal eyes cannot distinguish the saint from the heretic". Stogumber le suplica espantado: "Oh do not come back: you must not come back. I must die in peace". Y "el ejecutor":

"As a master in my profession I have to consider its interest. And after all, my first duty is to my wife and my children, I must have time to think over this" (110).

Y Dunois, el Inquisidor, el Arzobispo, the Gentleman etc., confesando entre dientes sus mezquinas razones van saliendo uno a uno, dejando a Juana sola con el soldado, quién desaparece también cuan

(108).- Ward. Ob. cit., pág. VI.

(109).- Purdom. Ob. cit., pág. 30.

(110).- SAINT JOAN, pág. 158.

do en el reloj dan las doce.

Estas tres ideas: estupidez humana, deseo de tranquilidad e intereses egoistas, son los rasgos principales de esa sociedad que Bernard Shaw juzga en SAINT JOAN. El hecho de que los hombres no sean lo bastante inteligentes como para distinguir el bien del mal, es una de las claves para interpretar la condena de Juana. El deseo de paz, de no comprometerse, es algo endémico -aunque negativo- en el hombre. El interés por las necesidades inmediatas: familia etc., es una característica típicamente humana, que sólo algunos seres superiores olvidan.

Shaw está juzgando al hombre "medio" y comparándolo con el ser superior que Juana incorpora. Las últimas palabras con las que ésta termina la obra, lanzan la acusación -o por lo menos la duda- hacia los hombres del futuro:

"Oh God that madest this beautiful earth, when will it be ready to receive thy saints?. How long, Oh Lord, how long?" (111).

IV) EXPONE LA FARSA DE LA JUSTICIA HUMANA

Ladvenu, el dominico que intervino en el juicio de Juana y también en la rehabilitación posterior, resume así en el epílogo el funcionamiento de la justicia, a pesar de la buena voluntad de los hombres:

"At the trial which sent a saint to the stake as a heretic and a sorcier, the truth was told; the law was upheld; mercy was shewn beyond all custom; no wrong was done but the final and dreadful wrong of the lying sentence and the pitiless fire. At this inquiry from which

(111).- SAINT JOAN, pág. 158.

I have just come, there was shameless perjury, courtly corruption, calumny of the dead who did their duty according to their lights, cowardly evasion of the issue, testimony made of idle tales that could not impose on a ploughboy. Yet out of this insult to justice, this defamation of the Church, this orgy of lying and foolishness, the truth is set in the noonday sun on the hilltop... a great lie is silenced for ever; and a great wrong is set right before all men" (112).

La interpretación que hace Shaw de la rehabilitación de la Doncella, es durísima y terribles los resultados del juicio objetivo previo.

¿Qué validez tiene la justicia de los hombres si los que la ejecutan según la ley y según sus propias "luces" no pueden llegar a la verdad?. ¿Qué valor puede tener una verdad conseguida a base de mentiras y tergiversación de hechos?.

La sátira de Shaw es aquí muy profunda. Descubre la gran farsa del mundo y de las limitaciones humanas. Se trata, creo yo, de una sátira existencial. A pesar de la esperanza en el hombre, que se deduce de la creencia en la "evolución creadora" Shaw lo considera muy limitado en ciertos aspectos.

ACTITUD ANTE LA CONCIENCIA

I) LA OBEDIENCIA A LOS DICTADOS DE LA CONCIENCIA EN JUANA

- 1.- Elección divina
- 2.- Aceptación voluntaria
- 3.- Pruebas a su fe
- 4.- La retractación

II) LA OBEDIENCIA A LOS DICTADOS DE LA CONCIENCIA EN CAUCHON

I) LA OBEDIENCIA A LOS DICTADOS DE LA CONCIENCIA EN JUANA

"What other judgement can I judge by but my own?" (113). Esta frase razonable y al mismo tiempo angustiosa, emitida por Juana cuando se ve acosada por el tribunal que la juzgó, es una perfecta síntesis de la actitud de Shaw hacia la conciencia de su heroína.

Al definir a Juana como "protestante", entiende el dramaturgo que la esencia del protestantismo es el imperativo de la experiencia religiosa individual y la existencia de una comunión directa e inseparable entre cada ser humano y el principio último de la autoridad moral, que, en el caso de Juana, se identifica con Dios.

Al definir a Juana como "genio" o "superman", rebosante de espíritu evolutivo, la concibe moralmente obligada a depender de esas llamadas internas en las que se cree ciegamente, porque creer es una actitud de conformidad y asentimiento con alguna cosa, un prestar crédito a un hecho sucedido.

(113).- SAINT JOAN, pág. 130.

La obediencia de Juana a su conciencia, es parte importante del mito que Shaw presenta ante los espectadores de su obra, la cual se convierte en la tragedia de una joven campesina, que murió por no querer rendirse ante la autoridad religiosa, que intentaba hacerle desechar esa llamada de la conciencia.

Creo que es interesante tratar de introducirnos en el interior de la Juana de Arco creada por Shaw, para estudiar hasta qué punto cree que ha sido elegida por Dios, cómo acepta voluntariamente esa elección y las pruebas difíciles en las que tuvo que defender sus creencias, incluyendo la momentánea retractación.

1.- Elección divina

Juana creía firmemente que Dios le hablaba por medio de Santa Catalina, Santa Margarita y San Miguel. Que Shaw piense y nos explique en el prefacio que se trata de "forces at work", de una dramatización de su "evolutionary appetite" o de "hallucinations" creadas por "super-personal needs" no tiene aquí ninguna importancia, pues to que estamos analizando la conciencia de Juana.

Además Shaw evita el problema de interpretar el por qué y el cómo, la fuerza evolutiva de Juana se transforma un día en voces y figuras de santos:

"The diverse manners in which our imaginations dramatize the approach of the superpersonal forces is a problem for the psychologist, not for the historian" (114).

Lo cierto es que Juana cree que ha sido elegida para liberar a Francia de los ingleses y no puede fiarse, sino de lo que le dicta su conciencia: "What other judgement can I judge but my own?. Y esto no es entendido por los que la juzgaron. Algunos años más tarde, el

(114).- Preface to SAINT JOAN, pág. 15.

Gran Inquisidor de Francia, Jean Brehal, pronunciaba las siguientes palabras cuando se estaban llevando a cabo los procedimientos para la rehabilitación de Juana:

"Obrar en contra de la propia conciencia es prepararse para el infierno; no hay razones suficientes para que una conciencia, sólidamente basada en una fe bien probada, abdique ante la presión de un prelado" (115).

pero este razonamiento llegaba demasiado tarde.

Shaw no explica en SAINT JOAN el momento exacto en el que Juana se percató de que Dios la llamaba para una misión específica (116). Cuando aparece en escena por primera vez, se limita a decir una y otra vez que obedece órdenes: "Those are your orders from my Lord" dice al capitán de Baudricourt y también "is the will of God that you are to do what He has put into my mind", pero se niega a prestarle ninguna información sobre la aparición de sus santos.

Lo mismo puede decirse de sus palabras al Delfín: "I am sent to you", "I come from God to tell you", aunque a Dunois le comunica algún dato suplementario, añadiendo la obligatoriedad de su compromiso con Dios.

"I am a servant of God. My sword is sacred: I found it behind the altar in the church of St. Catherine, where God hid it for me... I will lead and your men will follow: that is all I can do. But I must do it: you shall not stop me..." (117).

I will, I must, you shall not stop, repetirá ante el Arzobispo, Cauchon o el Inquisidor. Juana cree en conciencia que ha sido elegida por Dios para su misión y nada ni nadie podrá apartarla

(115).- Preface to SAINT JOAN, pág. 15.

(116).- Peggy en Le Mystère de Jeanne d'Arc.

(117).- SAINT JOAN, pág. 83.

del camino emprendido.

2.- Aceptación voluntaria

Ya he dicho en puntos anteriores, que la "evolución creadora", en la que Bernard Shaw confía para la mejora y salvación del mundo, está basada en la voluntad del hombre y por lo tanto en la libertad para aceptar o no, la misión específica que a cada uno toque en suerte: hace falta querer, querer, querer, repite en el prefacio y a lo largo de la tragedia. En su opinión todos los hombres son "elegidos" porque todos, en menor o mayor grado, poseen esas fuerzas superpersonales que empujan hacia adelante a la humanidad.

En SAINT JOAN la Doncella se cree elegida por Dios, pero no se cree la única elegida, ni de una manera excepcional. En su enérgico caminar por Francia irá explicando a sus oponentes, que están obligados a ayudarle en su misión. Su empresa será hacer ver a Baudricourt, al Delfín, Dunois, los soldados, etc., que todos deben colaborar en la obra que Dios ha señalado y aceptar voluntariamente esa colaboración. Su labor es la de despertador de conciencias a la obra de Dios en Francia, o empleando terminología Shawiana, reactivo de la "life force" en ellos.

Juana ha dicho sí desde el principio, quizás ayudada por su gran energía natural y por un espíritu lógico que le hace comprender con más facilidad. Pero no todos aceptarán con esa rapidez, ya que se trata de "hombres medios" y no de "supermen".

El Delfín, por ejemplo, es la contrapartida de Juana. Es un ser débil de voluntad y se niega a aceptar su misión. Poco a poco la Doncella le infiltrará cierto valor. Primero le convence de que las voces llegan también para él:

"They do come to you; but you do not hear them. You have not sat in the field in the evening listening for them.

When the angelus rings you cross yourself and have done with it; but if you prayed from your heart, and listened to the thrilling of the bells in the air after they stop ringing, you would hear the voices as well as I do" (118).

Después le hace ver que todos los hombres son cobardes y egoistas, pero que hay que superar el terror inicial y lanzarse a obedecer lo que Dios quiere:

Joan: "We are all like that to begin with. I shall put courage in thee".

Charles: But I do not want to have courage put into me. I want sleep in a comfortable bed, and not live in continued terror of being killed or wounded. Put courage into the others... but let me alone.

Joan: It is not use, Charlie, thou must face what God puts on thee... (119).

Algo más avanzada la conversación, el Delfín se debate entre el terror que le causa oír decir a Juana lo que Dios espera de él y la atracción que las palabras de la Doncella ejercen sobre su mente:

Charles: I don't want to be a father; and I don't want to be a son: specially a son of Saint Louis. I don't want to be any of these fine things you all have your heads full of: I want to be just what I am. Why cant you mind your own business, and let me mind mine?.

Joan: Minding your own business is like mending your own body... I tell thee it is God's business we are here to do: not our own. I have a message to thee from God; and thou must listen to it, though thy heart break with the terror of it (120).

(118).- SAINT JOAN, pág. 106.

(119).- Ibid., pág. 76.

(120).- Ibid., pág. 77.

El Delfín se presenta como el hombre reacio a obedecer la llamada de Dios o de la "life force", según lo interpretemos. A pesar del estilo burlesco: "yo no quiero ser un hijo, sobre todo un hijo de San Luis", se aprecia la seriedad del tema: señalar la conducta del que dice no, por miedo o por comodidad, a la voz de la conciencia. Charles no quiere evolucionar: quiero ser exactamente lo que soy y así no colabora a la mejora del universo, que es obligación primordial del hombre.

Todos son elegidos de Dios, pero hay que captar primero y aceptar después, lo que esa llamada de Dios implica. Hay que querer y querer y Juana es el ejemplo de esa libre rendición de su voluntad a la voluntad de Dios.

3.- Pruebas a su fe

En las tres primeras escenas de SAINT JOAN, la fe de la Doncella triunfa sin problemas ni contrariedades. Está convencida de la misión que lleva a cabo y eso le llena de un enorme poder de convicción sobre los demás. A esto añade que encuentra a Francia en una situación desesperada y que los franceses se agarran con fuerza a cualquier esperanza de salvación. Y Juana gana batallas y corona al Delfín. Es a partir de ese momento cuando las cosas empiezan a complicarse: los que antes aseguraban que venía de parte de Dios, empiezan a olvidarlo cuando ya no la necesitan y todos insisten en su vuelta al hogar familiar.

¿Qué hace Juana?. Sola y en contra de todas las opiniones decide seguir adelante y vencer así el primer grave obstáculo en contra de su fe. Pero es sobre todo la última escena, la que nos demuestra que Juana es un claro exponente de la obediencia a los dictados de la conciencia. Al aparecer por primera vez ante el tribunal que va a juzgarla, la Doncella presenta un aspecto externo deplorable, de

bido a los largos días de prisión e interrogatorios, pero ello no hace sino destacar su fuerza interna. Se enfrenta a los jueces con valentía y cuando éstos le aconsejan que acepte la versión que de sus voces tiene la Iglesia, responde:

If you command me to declare that all I have done and said, and all the visions and revelations I have had, wre not from God, then that is impossible: I will not declare it for anything in the world. What God made me do I will never go back on; and what He has commanded or shall command I will not fail to do in spite of any man alive. That is what I mean by impossible... (121).

Otra vez oímos en boca de Juana la frase típica del individualista, seguro de su verdad, que aparecerá tantas veces en esta tesis: me es imposible obrar de forma diferente a como lo hago. Es cierto que la palabra conciencia no es pronunciada, porque para la Doncella no se trata de sentido moral del bien y del mal, sino simplemente de mandato directo de Dios. Habla de su fe en que Dios le ha hablado y de su certeza de obrar de manera distinta sería falta de integridad, además de desobediencia. Ningún hombre vivo tiene derecho a obligarme a traicionar mi fe, añade. ¿Ni la Iglesia?

Ese es el problema de Juana. ¿Cómo una joven ignorante puede estar en la verdad y la Iglesia, instituida para salvaguardar la fe, en la mentira?. Pero la joven sólo cuenta con "her own judgement" y éste le indica que es ella la que está en la verdad. Por eso acaba la frase anterior de la siguiente manera:

"And in case the Church should bid me to do anything contrary to the command I have from God, I will not consent to it, no matter what it may be" (122).

El Inquisidor horrorizado ante las palabras de la joven y ante

(121).- SAINT JOAN, pág. 129.

(122).- Ibid., pág. 129.

la implícita acusación contra la Iglesia que parecen entrañar, le amonesta y avisa de que está buscándose la perdición. Los asesores del Inquisidor mueven la cabeza con desagrado: ¿Qué clase de herejías está insinuando esta mujer?. ¿La Iglesia contraria a Dios?.

Una y otra vez el diálogo se repite en términos semejantes. Juana cree solamente lo que Dios le ha ordenado directamente y si la Iglesia le intenta probar que su fe no es auténtica, prefiere creer a Dios que a la Iglesia. Se considera súbdita de los obispos, arzobispos y Papa, pero antes que nada debe servir a Dios. Es un claro triunfo de la conciencia individual o "protestantismo", como Shaw lo llama.

Juana prueba la fortaleza de su fe en las torturas, no físicas, pero sí morales, que tiene que sufrir en la prisión, en los interrogatorios y en la misma muerte. Cuando Ladvenu le hace la misma pregunta que a Cristo en la cruz: ¿Por qué no te salva Dios de la muerte?. Juana contesta:

"His ways are not your ways. He wills that I go through the fire to His bosom; for I am his child, and you are not fit that I should live among you. That is my last word to you" (123).

4.- La retractación

Hay sin embargo unos momentos, en la parte final del juicio, en los que la fe de Juana titubea, vacila y llega a romperse. Es lo que suele llamarse "la retractación", hecho histórico hábilmente reflejado por Shaw.

Se trata de la reacción de la Doncella, al darse cuenta de lo inminente de su terrible muerte en la hoguera. La desesperación que

(123).- SAINT JOAN, pág. 138.

la embarga va unida a la creencia de que sus voces le han engañado. ¿No le habían dicho en muchas ocasiones que la salvarían?. Y ella entiende esa salvación en sentido físico, es decir, piensa que Dunois u otros amigos vendrán a liberarla. ¿Qué ha podido ocurrir?.

"Oh, it is true; my voices have deceived me. I have been mocked by devils; my faith is broken. I have dared and dared; but only a fool will walk into a fire; God, who gave me my common sense, cannot will me to do that" (124).

Los inquisidores se regocijan: ¡Por fin han salvado un alma!; el capellán inglés se enfurece pensando que no va a ver arder a una bruja; y Juana, dócilmente, se dispone a firmar el documento que le presentan, en el que renuncia a todas sus creencias. Milton Waldman, quién escribe sobre la santa histórica, habla de este momento como del de máxima amargura: "it was the lowest, most pitiful point in the heroic story" (125).

Pero una vez que ha firmado la retractación y cuando se entera de que ahora van a condenarla a cadena perpetua, Juana cambia de nuevo de manera de pensar y rompe el documento con su firma. Y en un monólogo excesivamente retórico y shawiano, dedicado a sus jueces, explica la Doncella que lo que considera "vida", está hecho de sol, libertad, viento y flores y no de un encierro entre cuatro paredes y que siendo así las cosas, comprende que el consejo de la Iglesia viene del demonio y el suyo de Dios.

La retractación de Juana, es, como todo el resto de la obra, ambivalente, en el sentido de servir para "cristianos" y "shawianos", para los que creen en inspiración divina en la Doncella y para los que admiten solo su "life force".

(124).- SAINT JOAN, pág. 134.

(125).- Milton Waldman. Ob. cit., pág. 68.

En sentido cristiano puede interpretarse como un momento de debilidad en la hora de la prueba final. Extremando otra vez la comparación Juana - Cristo sería el: "Dios mio, Dios mio, por que me has abandonado, del Calvario".

Pero si leemos despacio lo que Shaw dice en el prefacio, acerca de la retractación, descubriremos que para él, es la prueba decisiva de que las voces de Juana no eran sobrenaturales, sino impulsos evolutivos superpersonales y que la propia santa se dió cuenta en este instante, de que se había engañado sobre el particular:

"That the voices and visions were illusory, and their wisdom all Joan's own, is shewn by the occasions on which they failed her, notably during the trial, when they assured her that she would be rescued... When it become evident that she had miscalculated: when she was led to the stake... she threw over Saint Catherine at once, and recanted. Nothing could be more sane or practical... (126).

Pero, ¿cómo interpretar entonces la vuelta a la fe de Juana, elección que supone la muerte en la hoguera?. No hay que entender que venció el momento de duda, dice Shaw, sino que, al saber que la condenaban a cadena perpetua, prefirió "el suicidio" a la prolongada muerte de una prisión. ¿No es esto una reacción natural y lógica?, pregunta en el prefacio.

Pero sea cual sea la opinión del dramaturgo, el hecho es que en SAINT JOAN brilla, de manera inquebrantable, la fe de Juana, demostrada en las pruebas por las que pasó y en la muerte en la hoguera. Creo con Lucien Caboché que:

"La jeune fille de Domrémy devient, sous la plume du dramaturge, la première grande figure revendiquant les droits de la personnalité humaine en face de l'Eglise toute pui

(126).- Preface to SAINT JOAN, pág. 18.

ssante" (127).

II) LA OBEDIENCIA A LOS DICTADOS DE LA CONCIENCIA EN CAUCHON

En Notes on Shaw's SAINT JOAN, se describe a Cauchon como: "a man of resolute and immovable principles" (128). Efectivamente Cauchon, uno de los principales culpables de la muerte en la hoguera de Juana de Arco, es aquí un hombre de fuertes convicciones y muy preocupado por respetarlas.

Para el obispo de Bauvais, la Doncella representa un foco de herejía, una rama muerta del catolicismo, que hay que extirpar, por muy doloroso que ello resulte. Cauchon tiene una conciencia que le obliga a preservar la autoridad de la Iglesia y al condenar a Juana, se convierte en campeón de la integridad personal.

Cauchon es un amante de la justicia y el orden, siempre juega limpio en relación con la Doncella, a la que hasta el último momento, intenta convencer de que está en el error y es también un hombre de Dios, temeroso de perder su alma, si incurre en pecado o injusticia. Muchas frases de Cauchon en SAINT JOAN, servirían para probar mis afirmaciones.

Sobre su deber y su fe, dice a Warwick:

"... the soul of this village girl is of equal value with yours or your king's before the throne of God; and my first duty is to save it. I will not suffer your lordship to smile at me as if I were repeating a meaningless form of words, and it were well understood between us that I should betray the girl to you. I am not mere political

(127).- L. Caboche. Le Théâtre en Grande Bretagne pendant la Seconde Guerre Mondiale, pág. 43.

(128).- Notes on Shaw's Saint Joan, pág. 42.

bishop: my faith is to me what your honour is to you...
(129).

Sobre el temor a perder el alma:

"... You play for your side, my lord, even at the peril of your soul. I cannot but admire such devolution; but I dare not go so far myself. I fear damnation (130).

En el juicio repite el mismo punto de vista:

"It is to God that we both must answer. Good morning my lord" (131).

Y en el epílogo utiliza las mismas palabras que antes oímos a Juana, sobre la obligatoriedad de su conducta:

"Yet God is my witness I was just: I was merciful: I was faithful to my light: I could do no other than I did (132).

"Yo fui fiel a mis convicciones", "no pude obrar de forma diferente a como lo hice", son frases que prueban sin lugar a dudas, puesto que están pronunciadas por un hombre que vuelve del otro lado de la muerte, que Cauchon estaba en posesión de una conciencia clara, formada en las ideas de la Iglesia de su tiempo y anclada en la justicia divina y que se condujo de acuerdo con los dictados de esa conciencia.

El obispo de Bauvais no fué mártir de la obediencia a la conciencia, durante su vida, pero sí lo fué su memoria. El epílogo nos dice como, al ser Juana rehabilitada por la Iglesia, el cuerpo de Cauchon fué sacado de la tumba, excomulgado y vuelto a echar a la fosa común.

(129).- SAINT JOAN, pág. 93.

(130).- Ibid., pág. 18.

(131).- Ibid., pág. 140.

(132).- Ibid., pág. 149.

Víctima y verdugo obran según sus convicciones. Cauchon y Jua
na son mártires de la Iglesia, por obedecer a sus conciencias reses
pectivas. Ironía shawiana...

ACTITUD ANTE LA TRAGEDIA

I) TRES OBJECIONES CONTRA LA CALIFICACION DE TRAGEDIA PARA SAINT
JOAN

II) SAINT JOAN, TRAGEDIA CRISTIANA Y SHAWIANA

I) TRES OBJECIONES CONTRA LA CALIFICACION DE TRAGEDIA PARA SAINT JOAN

¿Es SAINT JOAN una tragedia?. No, contestan algunos críticos. Fraser dice: "Saint Joan fails to be a tragedy and becomes an inspirational pageant" (133). Williams considera a la obra de Shaw: "very far from being a tragedy" (134) y Berst fluctúa entre llamar la "Spiritual Epic" o "Tragicomedy" (135). Otros críticos prefieren la opinión intermedia, como Purdom: "it is not pure tragedy" (136), o acuden a la ironía, como Gibbs: "Saint Joan, in Shaw's terms, is a tragedy" (137). Hay por fin el punto de vista de los que defienden que SAINT JOAN es una tragedia, como Gassner: "... Shaw proved that the impossible was possible by turning discussion drama into high tragedy" (138), o Louis Martz (139).

(133).- Fraser. Ob. cit., pág. 196.

(134).- Williams. Ob. cit., pág. 168.

(135).- Berst. Ob. cit., pág. 270.

(136).- Purdom. Ob. cit., pág. 280.

(137).- Gibbs. Ob. cit., pág. 83.

(138).- Gassner. Ob. cit., pág. 410.

(139).- Martz. Ob. cit., pág. 166.

Opino que la única calificación que cabe para SAINT JOAN, es la de tragedia. Pero antes de desarrollar mi punto de vista, voy a desechar las tres objeciones fundamentales que se oponen a que la obra sea una auténtica tragedia: 1) un santo no puede ser objeto adecuado para la tragedia. 2) En la obra de Shaw no se aprecia catarsis o purificación. 3) El tono de SAINT JOAN no es sublime, ni siquiera serio.

1) Un santo no puede ser objeto para la tragedia porque su sufrimiento, e incluso su muerte, no representan una derrota, sino un triunfo del espíritu, ya que cree que después de esa muerte encontrará una compensación ultraterrena. Esta primera objeción se encontra muchas veces aplicada a la Juana de Shaw. Efectivamente la Doncella está segura de poseer la verdad y de que todos los demás están en el error y cuando muere, sabe que ha cumplido con su deber y que Dios le dará el premio eterno: "He wills that I go through the fire to His bosom; for I am His child" son las últimas palabras que pronuncia antes de dirigirse a la hoguera.

Creo que los santos y mártires, no pueden incluirse entre los personajes trágicos, desde el punto de vista "purista" y aristotélico. Admito que la causa que persiguen, no tiene la misma fascinación dramática que el espectáculo de la debilidad humana luchando contra un "fatum" ciego, como en las tragedias clásicas, o contra las pasiones internas, como en las isabelinas. Pero definiendo que se trata de un género trágico especial, al que hay que añadir el adjetivo "cristiano".

SAINT JOAN es una tragedia cristiana moderna, en la que la protagonista sufre en su dimensión humana, aunque esté segura de estar en la verdad. No se puede argüir que Juana no sufra cuando es abandonada por todos, cuando la llevan a la cárcel, cuando padece interrogatorios o cuando muere en la hoguera. Pero en la tragedia cris

tiana, la experiencia trágica brota también del choque entre el héroe "iluminado", que "sabe", que está del lado de "Dios" y el resto de los personajes de la obra, que representan la confusión y la ignorancia. Louis Martz dice que Aristóteles no tuvo en cuenta este tipo de tragedia: "which exhibits the antagonism between a pure will and a disjointed world" (140), pero que de hecho existe y está de acuerdo con las necesidades del público de hoy. Creo lo mismo.

2) La segunda objeción se refiere a la falta de catarsis en Juana, o en los demás. La catarsis no puede tener lugar en Juana, porque como he dicho, desde el principio de la obra aparece convencida de su misión y dispuesta a obedecer a Dios. Nada cambia en Juana a lo largo de los seis actos, ni siquiera en el epílogo, porque la corta retractación de sus ideas, que tuvo lugar durante el juicio, no es válida como catarsis, ya que fué anulada poco después. La santa se encamina a la hoguera con la misma seguridad con que antes emprendió su vida activa y cuando aparece veinticinco años después, sus puntos de vista no han variado un ápice. No hay pues catarsis en Juana.

¿Y en los personajes secundarios?. Con excepción de los que representan los puntos de vista de la Iglesia y el Poder Civil, los cuales obraron desde el principio de acuerdo con sus "lights" y con la ideología de las estructuras que representaban, el resto sí sufre una catarsis.

He dicho antes, que el papel de Juana fué algo así como de "despertador de las conciencias" a la obra de Dios o a la obediencia a la "life force", sea cual sea la elección preferida. Es decir, Juana recorre Francia animando a sus colaboradores, en cierto sentido provocando una catarsis en ellos. Puede llamarse catarsis, la reac

(140).- Martz. Ob. cit., pág. 177.

ción del capitán de Baudricourt cuando decide prestarle caballos y hombres. Catarsis la conmoción y transformación que la Doncella produce en los soldados. Y catarsis, la lucha que el Delfín mantiene contra su propio egoísmo y cobardía y la resolución final a "to dare and to dare". Hay además otro personaje que sufre una auténtica catarsis a la muerte de Juana: el capellán inglés De Stogumber. Para este hombre, cargado de prejuicios y de odio hacia "la bruja francesa", la muerte e incluso la tortura de Juana, representan una verdadera satisfacción. Pero cuando presencia el atroz espectáculo de la hoguera, se transforma totalmente. El estudio Methuen describe así su catarsis "rudimentaria":

"De Stogumber only realizes the folly of his attitude after Joan has been burnt, and then completely breaks down and blubbers incoherently; he is bewildered by the reality of her death and the shock eventually deranges his mind" (141).

De Stogumber representa a ese tipo de hombres a quienes solo un choque violento y el enfrentamiento con la realidad, hacen comprender aquello que su mente e imaginación no son capaces de captar.

Y ¿qué decir de la catarsis que Shaw destina a su público?. Los espectadores de la obra reaccionarán según sus creencias y convicciones. Para el cristiano o evolucionista shawiano, el sentido trágico estará en la falta de comprensión del mundo ante otro Cristo muerto. Para el racionalista en lo absurdo e inútil de la muerte de Juana. En ambas posiciones cabe la catarsis. Respecto a la reacción que Shaw busca provocar en su público, hay que especificar que tiende a una posición intermedia entre la purificación emocional y un cierto distanciamiento intelectual que Brecht puso después de mo

(141).- Notes on Shaw's Saint Joan, pág. 49.

da. Es curioso el interés que Bertold Brecht mostró hacia la obra de Shaw, como lo prueba su ensayo: Ovation for Shaw (142).

Como resumen de este punto, quiero repetir que no hay catarsis en el personaje principal, sino en los secundarios y que Shaw pretende conseguirla entre los espectadores, a los que va dirigida la moral -y la filosofía- de SAINT JOAN.

3) El tono de SAINT JOAN no es sublime, ni siquiera serio. Esta tercera onjeción es, a mi juicio, la más importante de las tres. En la tragedia aristotélica el tono exigido era de seriedad absoluta, de gravedad y a veces de sublimidad. En la obra de Bernard Shaw, el tono es a veces serio, a veces filosófico, a menudo realista y con frecuencia cómico. Nunca sublime.

Ya he hablado de la afición por la comedia que aparece en los escritos de este dramaturgo. De como trata, de forma aparente ligera, temas importantes y he explicado también que su "ligereza" no implica una evasión de la tragedia, sino por el contrario, una forma de acercarse a ella. Cree que es mucho más fácil llegar al hombre de hoy, a través del humor que de la gravedad y que la risa favorece la comprensión de ciertos problemas mejor que la seriedad.

Pero es que el carácter general de SAINT JOAN, está mucho más cerca del tono trágico que del cómico. Si eliminamos la forma de hablar de Juana en algunas ocasiones, por ejemplo, cuando llama "Charlie" al Delfín o bromea con los personajes de su corte; si dejamos de lado ciertos diálogos divertidos entre figuras secundarias, como Robert y su Steward, que son ajenos al tema central y por tanto, no atacan al sentido trágico de la obra; y si aceptamos que la dialéctica puede llegar a ser trágica, nos queda el epílogo como problema

(142).- B. Brecht. Ovation for Shaw, pág. 15.

principal.

El epílogo es una farsa distorsionada y anti-sublime, contraria a toda sublimidad de tono. Pero es que el epílogo es algo ajeno a la acción dramática, que termina cuando Juana muere. Es importantísimo para completar el juicio sobre la Doncella y los que la condenaron y también para proyectar el tema de la obra hacia nuestros días, pero es algo "posterior". Y quizás el epílogo podría también tener un significado trágico si aceptamos el punto de vista de Louis Martz, quién lo considera como un antiguo "satyr play":

"The ancient Greeks appear to have liked exactly this kind of release in their festivals of tragedy, since they demanded that each dramatist, after presenting his three tragedies, should provide them with their satyr play, usually of an uproarious and ribald variety, sometimes burlesquing elements of the very story that had just been in tragic dignity. The epilogue is Shaw's satyr play... (143).

II) SAINT JOAN, TRAGEDIA CRISTIANA Y SHAWIANA

Una vez eliminadas las tres objeciones que impedían la calificación de tragedia para la obra de G. B. Shaw, creo que es fácil demostrar que SAINT JOAN tiene muchas de las características exigidas al género:

El héroe es un gran personaje, superior a "la media" por su condición de guerrero y santo, conocido por todo el mundo hasta el punto de haber sido mitificado. Como ocurría en las antiguas tragedias clásicas, hay pocos espectadores que no conozcan en líneas generales, la historia o la leyenda de la Doncella de Orleans.

(143).- L. Martz. Ob. cit., pág. 176.

Las fuerzas que se oponen a Juana y a las cuales sucumbe, no son los dioses o el fatum, como ocurría entre los griegos, sino los poderes o estructuras que forman el núcleo de aquella sociedad en la que vive y a las que, inconscientemente, ha agravidado. Y esas fuerzas inflexibles y estáticas que aplastan a Juana y que en forma distinta persisten, acercan la tragedia al espectador moderno.

Hay una serie de sufrimientos, físicos y morales, por los que pasa la protagonista.

Y por último, Juana acaba en la muerte ignominiosa y terrible de la hoguera, espectáculo que el propio "capellán inglés" no puede soportar.

Se trata de una tragedia cristiana y shawiana al mismo tiempo, basada en el hecho de que la Doncella obra a impulsos de la fe y es martirizada por aquellos a quienes pretendía ayudar. Es la tragedia de la estupidez humana ante la verdad, la de la dificultad que existe para que la justicia reine en el mundo, la de la absurda situación de que los santos sean necesarios para la salvación del universo y los propios hombres los hagan morir.

La tragedia de Shaw, estriba en el hecho de que los hombres que la quemaron y los que permitieron esa muerte, sin alzar una mano en su ayuda, no eran villanos, sino seres humanos normales que obraban según sus "lights". Y la falta de seres perversos en la obra, la convierte en tragedia existencial, confirmada por el grito final de Juana, que queda en el aire al cerrarse el telón: ¿Cuándo estará el mundo dispuesto a recibir a sus santos?. Si SAINT JOAN no es una tragedia, tampoco lo es la muerte de Cristo, con quién se le compara implícitamente.

¿Cómo llamaríamos a este tipo de tragedia?. Fielden en Shaw's

Saint Joan as Tragedy (144), dice que podría incluso llamarse aris totélica, porque sigue el patrón en cuanto a que su caída depende del hado inexorable y también de su propia falta, aquí excesiva seguridad en Juana, y en cuanto excita la piedad y el terror del espectador. Crompton (145) la titula "a Hegelian, neo-Gothic and Promethean Tragedy", alegando que, como el antiguo Prometeo, Juana resulta una amenaza peligrosa para los dioses, en este caso las instituciones, a las que ha robado su "fuego espiritual".

Ambos pueden tener parte de razón. Yo prefiero sostener con Louis Martz que:

"Within the area of tragedy, would lie an enormous variety of works that would defy any rigorous attempt at definition" (146).

y que dentro de esa variedad, es donde puede encontrarse un lugar para SAINT JOAN como tragedia moderna, matizada por un lado, por el carácter de mártir cristiano de la protagonista y por otro, por la especial ideología y humor shawianos.

(144).- J. Fielden. Shaw's Saint Joan as Tragedy, págs.59 - 67.

(145).- L. Crompton. Shaw the Dramatist, pág. 206.

(146).- Martz. Ob. cit., pág. 73.

MURDER IN THE CATHEDRAL
=====

Thomas Stearns Eliot

ASPECTOS GENERALES DE LA OBRA DE T. S. ELIOT

I) SU COLABORACION EN EL FESTIVAL DE CANTERBURY: MURDER EN THE CATHEDRAL

II) DOS ACUSACIONES CONTRA SU POESIA Y DRAMA

III) JUSTIFICACION EN TRES PUNTOS

1.- Fué un innovador

2.- Su mensaje era difícil de transmitir

3.- Profesó un cristianismo tradicional y místico

I) SU COLABORACION EN EL FESTIVAL DE CANTERBURY: MURDER IN THE CATHEDRAL

En los años treinta hubo en Inglaterra un renacimiento del drama religioso que atrajo a importantes escritores. Se debió a dos importantes acontecimientos: la iniciación del Canterbury Festival y la formación del Religious Drama Society. George Ball, obispo de Chester y Dean de Canterbury, fué el iniciador del movimiento teatral del Festival en 1.929 y el que nombró a Martín Browne como director de teatro de su diócesis. De hecho Browne fué: "The first Director of Religious Drama in an English diocese since the Reformation" (1) y estuvo muy unido a T. S. Eliot, dirigiendo las primeras representaciones de todas las obras que éste escribió de 1.933 a 1.958 y ayudándole con sus consejos (2).

En 1.928 John Masefield había escrito una obra especial para

(1).- M. Browne. Introduction to Viscount Duncannon: Like Stars Appearing, pág. VII.

(2).- Ver M. Browne. The Making of T. S. Eliot's Plays, pág. LX.

ser representada en la Catedral: The Coming of Christ, cuyo éxito animó a los amigos de Canterbury, y a Bell, a organizar el primer Festival formal para el verano de 1.929. Se representaron sucesivamente: Everyman, una "moralidad" del siglo XV, Dr. Faustus, de Marlowe y la segunda parte de Henry IV y Henry V de Shakespeare. En 1.932 se puso en escena la obra escrita años antes por Tennyson: Becket, que comenzó la tradición de escribir obras relacionadas con la historia de la Catedral y estableció la importancia del Festival.

En 1.934 se estrena The Young King, de Lawrence Binyan, basada en el mismo periodo histórico que la anterior. Estudia la relación entre Enrique II y su hijo rebelde y está conectada con Canterbury sólo por la sugerencia de que Dios castigó a Enrique por el asesinato del Arzobispo.

En 1.935 los amigos de Canterbury, animados por el director Bell, que el año anterior había presenciado en Londres la obra de Eliot, The Rock, y reconocido las posibilidades dramáticas del poeta, pidieron a Eliot que escribiese una obra en verso para el Festival de aquel año, relacionada, como en los demás casos, con la historia de la diócesis. El 15 de Junio de 1.935, con Martin Browne como director, y Robert Spraight en el papel de Becket, se estrenó MURDER IN THE CATHEDRAL.

Al año siguiente Charles Williams escribió, también en verso, su THOMAS CRANMER OF CANTERBURY, sobre otro personaje famoso históricamente, y en 1.937 Dorothy Sayers presentó The Zeal of Thy house, basada en lo ocurrido a Williams of Sens, el arquitecto que reconstruyó la Catedral en el siglo XII.

En 1.938 Christ's Comet, de Christopher Hassall, acabó con los temas locales, que por lo visto no daban más posibilidades dramáticas, por lo que Dorothy Sayers presentó en el siguiente Festival una nueva versión de la leyenda de Fausto: The Devil to Pay, última obra

representada antes de la guerra mundial, que puso un paréntesis en el Festival de Canterbury. Después de la guerra se inició de nuevo con obras interesantes de Fry, de Dorothy Sayers etc. y años después, en 1.964, se volvió a reponer MURDER IN THE CATHEDRAL.

El Festival de Canterbury representó una ayuda importante para el teatro de tipo religioso, y algunas de las mejores obras allí estrenadas pasaron luego a los principales teatros de Londres. Entre ellas MURDER IN THE CATHEDRAL es posiblemente la mejor: "The first successful modern religious play" y "the most influential and the hardest product of the revival of religious drama in England" (3), según Weales, aunque, como siempre ocurre, no faltaron críticas negativas, como la de Lumley, quien opina que la obra de Eliot "lacks the natural abundance of creative genius" (4).

De Canterbury pasó al Mercury Theatre de Londres y un año más tarde al Duchess Theatre. En 1.936 se llevó a la televisión y años más tarde I. Pizzetti la convirtió en ópera. En 1.952 se hizo una película basada en la obra, bajo la dirección de George Hoellering, para la que el dramaturgo hizo algunos arreglos y versos nuevos e incluso se comprometió a leer en "off" el papel del cuarto tentador.

La tragedia de Eliot se convirtió pronto en pieza de repertorio, llevada por toda Inglaterra por The Shakespeare Company y Martin Browne escribe que ningún drama serio del siglo XX había sido representado tantas veces y en escenarios tan distintos. En los círculos anglicanos de Inglaterra y Estados Unidos logró, como es lógico, más éxito que en los ambientes católicos de Irlanda y Canadá. Browne sugiere la siguiente explicación para este hecho:

(3).- G. Weales. Religion in Modern English Drama, pág. 193.

(4).- F. Lumley. New Trends in Twentieth Century Drama, pág. 127.

"The play was, after all, an anglican classic, and we were asking too much, perhaps, in expecting an equal support from the Church of Rome, although Eliot's thought was at no point at variance with Roman Catholic doctrine" (5).

II) DOS ACUSACIONES CONTRA SU POESIA Y DRAMA

Que MURDER IN THE CATHEDRAL triunfó como obra religiosa no tiene duda. Que su éxito como pieza dramática le permitió sostenerse en los principales teatros de Londres, recorrer Estados Unidos y formar parte del repertorio de grandes compañías de profesionales -y de aficionados- está ampliamente probado. Sin embargo hay bastantes críticos literarios que, aceptando la categoría literaria de T. S. Eliot, sus facetas de crítico, poeta satírico y devocional y dramaturgo y considerándole uno de los escritores más influyentes de este siglo, sugieren que no pueden olvidarse ciertos defectos, que alcanzan a toda su obra en general, y por lo tanto a MURDER IN THE CATHEDRAL. Las acusaciones contra T. S. Eliot pueden sintetizarse en dos: 1) La oscuridad de su poesía. 2) Su "antihumanismo".

1) Se ha acusado a Eliot, y la acusación persiste hoy, de ser un poeta y dramaturgo oscuro, implicando con ello que escribe para una minoría y que no hace el más leve esfuerzo para ser comprendido por un número más elevado de lectores o espectadores. Se dice que es de "minorías". Efectivamente, Eliot resulta difícil de entender en muchas ocasiones. ¿Por qué esa multiplicidad de citas clásicas en algunos de sus poemas?. ¿Por qué los agudos contrastes y los símbolos privados usados en The Waste Land y otros poemas de la primera época?. Y, si estos resultan difíciles de captar en su plenitud,

(5).- Citado por A. Tate. T. S. Eliot. *The Man and his Work*, pág. 193.

¿qué diríamos de los poemas de la segunda época, incluyendo sus obras dramáticas, que resultan más complejos puesto que su asunto pertenece, en gran parte, a lo que llamamos vida contemplativa o visión mística, casi inefable para el escritor e incomprensible para el hombre no iniciado?.

2) ¿Es T. S. Eliot "antihumanista"? Durante muchos años ha sido considerado como el poeta y dramaturgo cristiano de mayor prestigio de la literatura moderna inglesa, por eso resulta curioso que, de un tiempo a esta parte, se le hagan objeciones que surgen precisamente de entre los anglicanos modernos.

Se acusa a Eliot de que desprecia al hombre en lo que tiene de humano, de que se vuelve contra la creación, de que se coloca de espaldas al mundo, como si la única excusa de vivir fuese la oportunidad que ello ofrece para morir. Eliot, dice entre otros Gabriel Vahanian:

"nos agobia de supra-terreno, negando valor intrínseco al mundo y debiera entender que Dios está presente en el mundo, transformándolo y su Encarnación supone la proximidad del hombre y su presencia en lo creado" (6).

Kenneth Allsop denuncia, desde un punto de mira diferente, la falta de "humanismo" de Eliot:

"There is a tone of classic inhumanism, a cold disgust and despair about humanity, contained in all Eliot's distinguished writings which reflect the royalist authoritarian attitude..." (7).

(6).- G. Vahanian. Esperar sin ídolos, pág. 27.

(7).- K. Allsop. The Angry Decade (A Survey of the Cultural Revolt of the Nineteen-fifties) pág. 182.

III) JUSTIFICACION EN TRES PUNTOS

Aceptando en parte, ambas acusaciones para la obra de Eliot en general, aunque no para MURDER IN THE CATHEDRAL, como luego veremos, quiero justificar al escritor en los siguientes puntos:

- 1) Eliot fué un innovador
- 2) Su mensaje era difícil de transmitir
- 3) Eliot fué un cristiano tradicional con tendencia al misticismo

1.- Eliot fué un innovador

Dice Matthiessen que los escritores que dejaron huella en Eliot fueron: "The seventeenth-century English metaphysicals, the nineteenth-century French symbolists, and Dante" (8). Además la cultura del poeta fué enorme en otros campos: la literatura clásica, francesa, italiana, bíblica, los místicos o los teólogos orientales le eran familiares.

Pero es que la peculiar importancia de Eliot estriba, no sólo en el acervo tradicional que aparece en su obra, sino en la revolución poética que introduce en la literatura de su época.

Afirma Leavis (9) que la aparición de su primer poema: Prufrock, en 1.917, constituyó un acontecimiento importante para la literatura, un romper con la poesía anterior y un nuevo empezar. Eliot inventa técnicas que son adecuadas a las nuevas formas de sentir y pensar del hombre moderno, pero paradójicamente el hombre moderno emplea para su comprensión métodos tradicionales y ello aumenta la dificultad.

(8).- F. O. Matthiessen. The Achievement of T. S. Eliot, pág. 6.

(9).- F. R. Leavis. New Bearings in English Poetry, pág. 80.

Si nos referimos a sus dramas encontramos el mismo espíritu de innovación. Al principio de la década de los años veinte, cuando Eliot comienza a interesarse por el teatro, encuentra allí una producción dramática en verso, a imitación de la tragedia clásica, isabelina o jacobea y un teatro de ideas. El escritor se decidió entonces por renovar el drama intelectual y el teatro en verso al mismo tiempo, porque, como él decía: en el siglo XIX se tuvieron muy buenas ideas y ocurrencias para exponer en el teatro, pero no se encontró una forma idónea en la que expresarlas.

Aseguraba que la poesía era el medio ideal para el teatro, puesto que tenía la ventaja de intensificar el sentimiento y comprensión de lo sublime, gracias al ritmo y a la música. Cuando en el año 1.927 se convierte al anglicanismo, añade a su concepto de lo poético un contenido religioso concreto para desarrollar y parte a la búsqueda de un teatro en verso que, como decía Unamuno en el exordio a Fedra:

"no es el que se presente en largas tiradas de versos para que los recite o canturree cualquier actor, sino el que cree caracteres, ponga en pié almas agitadas por las pasiones eternas y nos las meta en el alma" (10).

Que consiguió -o por lo menos intentó- integrar plenamente la poesía en el drama, se deduce de las palabras de B. Gascoigne acerca de sus dramas poéticos en general y de MURDER IN THE CATHEDRAL en particular:

"The poetry is the life-blood of the play; the ideas which are, in the main, abstract, are given dramatic life purely by Eliot's concrete and vivid images. It is the highest tribute to a poetic drama to say, as one can of Murder in the Cathedral, that it is both intensely dramatic and inconceivable in prose" (11).

(10).- Citado por L. García Lorenzo. El Teatro Español hoy, pág. 28.

(11).- B. Gascoigne. Twentieth Century Drama, pág. 159.

Eliot nunca cesó en el empeño de mejorar sus dramas poéticos. Después de The Rock, que apenas puede considerarse obra de teatro, MURDER IN THE CATHEDRAL "heralds the revival of true poetical drama in England" (12), aunque el propio Eliot, escribiendo años más tarde sobre esa obra, le conceda un mérito poético limitado:

"the versification of the dialogue in MURDER IN THE CATHEDRAL has therefore in my opinion, only a negative merit. It succeeded in avoiding what had to be avoided, but it arrived at no positive novelty" (13)

opinión que es corroborada por críticos como Denis Donoghue (14), quién le acusa de caer en los vicios que quiere evitar.

En The Family Reunion, escrita en 1.939, Cocktail Party, de 1.954, y The Elder Statesman de 1.954, obras en las que utiliza personajes y situaciones de la sociedad contemporánea como medios dramáticos para exponer temas espirituales y filosóficos, sigue explorando el verso y sus posibilidades para un teatro comercial, llegando a crear poesía muy diferente a la de MURDER IN THE CATHEDRAL.

Los intentos renovadores de T. S. Eliot unidos a la profundidad de su cultura, exigen un esfuerzo de la parte del espectador de su teatro o del lector de su poesía, pero ello no implica un defecto en el escritor.

2.- Su mensaje era difícil de transmitir

El tema que se desarrolla en la obra de T. S. Eliot es uno de los más profundos de la literatura moderna, y por tanto uno de los más difíciles de traducir en palabras: Eliot quiere comunicar al mundo, a través de su poesía y de sus dramas, su experiencia perso

(12).- D. E. Jones. The Plays of T. S. Eliot, pág. 63.

(13).- T. S. Eliot. Poetry and Drama, pág. 24.

(14).- D. Donoghue. ob. cit., pág. 76.

nal de lo temporal y lo intemporal, experiencia a la que ha llegado por medio de una inteligencia y sensibilidad que son específicamente religiosas.

Como Shaw, Eliot piensa que literatura y creencia son conceptos inseparables. Su esencia de poeta y más tarde de dramaturgo, está ligada a la fe o a la búsqueda de fe. En la primera parte de su vida de escritor rechaza el mundo temporal limitado a sí mismo, sin transcendencia, mientras busca un credo que le libere. Y ese rechazo y esa búsqueda continua de algo que salve al hombre de la sequedad que le oprime, están expuestos a veces en forma de símbolos, la mayoría fáciles de interpretar en el contexto de la obra.

La poesía y el drama de la segunda fase literaria de Eliot son mucho más complejos. Aquí no se trata ya de búsqueda, sino de profundidad religiosa. Su oscuridad es la de los místicos. Ha ido avanzando por el camino del ascetismo hasta llegar a veces a zonas espirituales muy difíciles de alcanzar -o entender- por el individuo que no vive esa especial relación con Dios. Si el auténtico poeta encuentra siempre una dificultad en la relación con el lector de sus poesías, mucho mayor será el problema del poeta místico. ¿Cómo comunicar la verdad intuída?. ¿Cómo exponerla ante un público del siglo XX, positivista o racionalista, al que le cuesta admitir lo que la razón no puede probar?.

3.- Profesó un cristianismo tradicional y místico.

Acusar a Eliot de "antihumanista" supone criticar toda la línea tradicional cristiana, que el poeta sigue, como consecuencia de su tendencia temperamental y de las influencias que sufrió en su etapa formativa.

Se han comentado mil veces las palabras de Eliot en Introduction to For Lancelot Andrews al definirse como: clásico en litera

tura, monárquico en política y anglo-católico en religión. Eliot no es "antihumanista", es simplemente un cristiano tradicional con tendencia al misticismo.

El centro de la teología en la que se basa sus creencias es la Encarnación de Cristo. Ahora bien, hay dos maneras de entenderla y sobre todo de reaccionar ante ella: la vía negativa y la vía positiva. La primera produce en el hombre un movimiento "vertical" hacia la Divinidad, hecho de oración, de superación de sí mismo, de amar a Dios: es decir ascetismo, que en algunos casos puede llegar a misticismo. La segunda es más moderna y más "horizontal" y busca a Dios en el amor a los hombres y en la conquista de la tierra.

Eliot elige la primera de estas dos vías o caminos que conducen al hombre hacia su Creador. Después de un largo peregrinaje espiritual, se encuentra con la idea salvadora para el hombre, de la Encarnación y Pasión de su Dios e interpreta este hecho a la manera tradicional: Cristo vino a dar vida al hombre en mayor abundancia. Y el hombre desarrollará su plena riqueza, no mirando al Cristo histórico "desde fuera" o imitando sus virtudes, sino haciéndose otro Cristo, transformándose en Cristo. Para que Cristo pueda alcanzar la plenitud mística en el cristiano, éste debe negarse a sí mismo. La negación es una disposición positiva para la ascesis del hombre. La pasividad es una preparación para la actividad de Cristo, porque el cristiano es sólo un instrumento de Cristo.

Todo ello responde al concepto místico tradicional y es tan oscuro como puede ser el cristianismo. La influencia más visible en la obra de Eliot es la de San Juan de la Cruz. Nevil Coghill, entre otros, (15) ha descubierto en MURDER IN THE CATHEDRAL ecos de La su

(15).- N. Coghill. Introduction and Notes to Murder in the Cathedral, pág. 136.

bida al Monte Carmelo y la influencia del místico español es mucho mayor todavía en los poemas de la última época. Quiero señalar también otra tendencia en el misticismo de Eliot, no tan pronunciada como la que le lleva hacia San Juan de la Cruz, pero de todas formas interesante: la representada por el Zen budista. William Johnston, en The Still Point, nos dice lo siguiente respecto a Eliot:

"It is not only the meeting of St. Augustine and the Budha in the torrid waste land, but from his early days Eliot was interested in the intuitive moment, the moment that shakes the universe, the moment in which one touches the still point of the turning world. And all this is unmistakably similar to the enlightenment of Zen. This is not to say that Eliot was greatly influenced by Buddism (the dominant influence in the mysticism of his later years is clearly St. John of the Cross). But he saw the parallel and initiated the dialogue..." (16).

Todo ello, unido con el puritanismo heredado de sus antepasados, si aceptamos la opinión de Tordeur (17), matiza e individualiza el cristianismo tradicional que aparece en la obra de Eliot.

Creo que los tres puntos arriba expuestos sirven para justificar a T. S. Eliot y salir al paso de las acusaciones que se le han hecho, aplicables sobre todo a su obra en general. En el caso particular de MURDER IN THE CATHEDRAL no harían falta siquiera la segunda y tercera justificación. La obra se escribió para el Festival y como consecuencia, Eliot tuvo oportunidad de encontrar allí un público casi homogéneamente cristiano y con el ánimo preparado para recibir el mensaje religioso.

Claro que hay cierta dificultad en exponer los matices espiri

(16).- W. Johnston. The Still Point, Reflections on Zen and Christian Mysticism, pág. 178.

(17).- Tordeur. A la Rencontre de Thomas Stearns Eliot, un classic vivant, pág. 38.

tuales de un Becket, que ha decidido negarse a sí mismo para convertirse en instrumento de Dios, para lo cual tiene que ser "activo" y "pasivo" al mismo tiempo. No es sencillo entender el monólogo metafísico del santo, cuando trata de dilucidar la diferencia entre "to act" y "to suffer". Pero el mensaje está allí y es comprendible a la luz de la religión.

Que el público entendía MURDER IN THE CATHEDRAL es deducible del hecho de que haya sido representada innumerables veces, en pueblos y ciudades inglesas, por las gentes de la parroquia. Franz Kuna dice a este respecto:

"... difícilmente habrá en Inglaterra alguna Catedral o Iglesia parroquial en la que, por lo menos una vez, no se haya representado Asesinato en la Catedral. La mitad de los habitantes de la ciudad o del pueblo se ponen en acción para garantizar el éxito del acontecimiento. Las señoritas de alguna escuela son el coro de mujeres, los señores de una asociación religiosa son los sacerdotes, una Mother's Union se encarga de los ropajes. Y casi invariablemente los cuatro caballeros han salido de las filas del Rugby-Club (18).

(18).- F. Kuna. El teatro de T. S. Eliot, pág. 132.

ACTITUD ANTE EL MITO

I) FUSION DE ELEMENTOS DE CUATRO MITOS DIFERENTES

- 1.- La lucha entre el espíritu y la materia
- 2.- El hombre fiel a su conciencia
- 3.- El ciclo pagano de "muerte y resurrección"
- 4.- El mito central cristiano

El 29 de Diciembre de 1.170 el Arzobispo de Canterbury, Thomás Becket, fué asesinado por cuatro caballeros, dirigidos por Reginal Fitz Urse, quien creía interpretar así los deseos de Enrique II. Cuando el rey se enteró de lo que había sucedido, atravesó a pié, en señal de penitencia, las calles de Canterbury y recibió 200 azotes sobre la tumba de su antiguo amigo Becket.

Los milagros comenzaron a repetirse en torno al Arzobispo asesinado. Las historias sobre curas maravillosas llegaron hasta el Papa y recibieron su aprobación. Becket fué canonizado dos años después: el 21 de Febrero de 1.173. Su fama se extendió rápidamente y los peregrinos comenzaron a visitar su tumba que, en la Edad Media, fué uno de los centros cristianos de mayor devoción. La obra de Chaucer: The Canterbury Tales, prueba que dos siglos después de su muerte los fieles seguían acudiendo a visitar la tumba. Becket se había convertido en un mito. Martin Browne, en The Making of T. S. Eliot's Plays, describe así la categoría mítica del Arzobispo de Canterbury:

He is Canterbury's saint, and was the most popular saint of Western Europe throughout the later Middle Ages. Such a devotion as he inspired does not happen without reason; and if it leaves behind it despite the historian's clini

cal analysis or the unbeliever's derisive misunderstanding, a kind of aura which does not fade away, the Thomas of Canterbury still has power over the hearts of men. This is not only because of the controversy about his motives still fascinates them, but because the centuries of devotion have left a legacy, a residue of conviction that the values for which he gave his life are in essence permanent, and therefore relevant to our time as to his own (19).

Cuando los "amigos de Canterbury" pidieron a T. S. Eliot que escribiese una obra sobre algún asunto relacionado con la historia de la diócesis, se encontró con este gran tema mitificado por el paso de los años. Todo el mundo conocía en Inglaterra la historia del Arzobispo y el dramaturgo se entusiasmó inmediatamente con la idea de convertirla en obra dramática, para ser representada en el lugar exacto en que tuvo lugar el asesinato. El que se tratase de un mito fué considerado ventajoso por Eliot, como explica en el prólogo a la edición española de Asesinato en la Catedral:

"No hay hechos más conocidos para un público inglés que el asesinato y canonización del Arzobispo Becket. Al escoger tal asunto, tenía, por consiguiente, las mismas ventajas de que gozara el poeta ático con su mito griego: la trama sería conocida por todos en líneas generales, siendo además el protagonista una figura de importancia simbólica. Porque Santo Tomás es el santo más famoso de Inglaterra" (20).

Por su superioridad mítica el tema responde a lo que, según Eliot, debía ser el drama poético. En Poetry and Drama leemos:

"... should either take their subject matter from some mythology or else should be about some remote historical period, far enough away from the present day. For the characters not to need to be recognizable as human beings, and therefore for them to be licensed to talk in verse" (21).

(19).- M. Browne. ob. cit., pág. 34.

(20).- T. S. Eliot. Asesinato en la Catedral, pág. 25.

(21).- T. S. Eliot. Poetry and Drama, pág. 25.

Se trata pues de un mito: histórico, porque ocurrió realmente en un pasado lejano; religioso, porque representa elementos básicos en el credo y estructuras sociales y morales de un pueblo.

I) FUSION DE ELEMENTOS DE CUATRO MITOS DIFERENTES

Eliot no está interesado en desmitificar a su personaje, para darnos después una nueva mitificación más cercana a su propio concepto del héroe, sino que respeta las cualidades básicas que duranto años el pueblo inglés ha unido a la figura del santo, intensificando algunos aspectos religiosos y dándole al todo un concepto universal en tiempo y espacio.

El mito que Eliot recrea en MURDER IN THE CATHEDRAL posee cuatro facetas diferentes, fundidas e integradas entre sí:

1.- La lucha entre el espíritu y la materia

El punto de fricción entre el rey Enrique II y el Arzobispo Becket fué una cuestión de privilegios eclesiásticos. Pero el problema era más profundo. Enrique y Becket eran ambos reformadores. Deseaban purificar la Iglesia y el Estado de los abusos que habían ido en aumento en los confusos años anteriores. Pero aunque las intenciones eran similares, los medios que utilizaron fueron diferentes. Enrique quiso reformar la Iglesia centralizando más el poder del Estado. Becket utilizando al máximo los poderes eclesiásticos. El choque era prácticamente inevitable, porque el centralismo del rey disminuía la potencia de la Iglesia. Y al final se convirtió en un conflicto entre el poder de la Iglesia y el del Estado.

Eliot hace que este tema: conflicto Iglesia-Estado, símbolo de la lucha del espíritu contra la materia, esté presente todo el tiempo en MURDER IN THE CATHEDRAL, formando el entramado que mantiene

el tema central, que es la situación espiritual de Becket.

Elizalde, en Thomas Stearns Eliot o el triunfo del espíritu dice:

La obra simboliza la lucha del poder temporal de los Estados y el poder espiritual de la Iglesia, tema tan actual como en los tiempos de Enrique II (22).

Y otros escritores tan diferentes entre sí, como Pujals (23), Heath Stubbs (24), Romain Sarvic (25), Saintsbury (26) y Lobb (27), sostienen idénticos puntos de vista. Creo por tanto que no es necesario probar este aspecto, que estudiaré con más detenimiento en el capítulo: Actitud ante la historia.

Becket, que se define en la obra de Eliot como alguien: "Who keep the keys of Heaven and Hell, supreme above in England, who bind and loose, with power from the Pope" (28), no se plegará nunca al poder temporal representado por el rey. Y Becket, naturalmente, representa a toda la Iglesia de Inglaterra, de la que es cabeza suprema.

2.- El mito del hombre fiel a su conciencia

El protagonista de Eliot, víctima del conflicto entre el poder político y el espiritual y colocado en una situación límite, reafirma su condición mítica de hombre fiel a los dictados de su conciencia y se convierte en ejemplo o arquetipo para el hombre moderno masificado.

(22).- I. Elizalde. Thomas Stearns Eliot o el triunfo del espíritu, pág. 28.

(23).- E. Pujals. Poesía inglesa siglo XX, pág. 81.

(24).- H. Stubbs. Charles Williams, pág. 32.

(25).- M. Romain Sarvic. Vrai, 30 Marzo, 1.946.

(26).- G. Saintsbury. Historia de la Literatura Inglesa, V, pág. 545.

(27).- M. Lobb. T. S. Eliot: Murder in the Cathedral, pág. 45.

(28).- Murder in the Cathedral, pág. 40.

El Becket de Eliot es un mártir de la sociedad. Un hombre admirable por haber sabido ser fiel a sus convicciones. Integro y rebelde al mismo tiempo, según se le mire bajo la perspectiva de la fuerza contra la que choca, el rey en este caso, o de su propio individualismo que lo convierte en mártir.

En este sentido de mártir de sus convicciones es admirado en la obra por la sociedad del siglo XII, representada por el coro de mujeres de Canterbury y por la del siglo XX, hacia el que se proyecta el tema.

Clark dice a este respecto que muchos héroes de nuestro tiempo podrían compararse a Tomás Becket, entre ellos Luther King: "probably closest to the archetype that Eliot presents in the death of his Thomas" (29) y Kitchin Lawrence insiste en explicar que el éxito de MURDER IN THE CATHEDRAL se debe a que coincidió con los problemas del cardenal Mindszenty (30).

En el caso de Becket, hay que añadir al mito del hombre fiel a su conciencia un especial contenido espiritual, porque el Arzobispo es, sobre todo, un arquetipo religioso. Eliot, quien siguió un difícil camino espiritual antes y después de su conversión y que alcanzó elevadas metas como teólogo, asceta e incluso místico, quiere exponer por medio de su personaje lo que él considera santidad y martirio, es decir la relación íntima entre el hombre y Dios en el momento de ofrecer su vida por una causa. Desea descubrir ese momento de "iluminación" de la conciencia de un hombre, en el que éste, de forma consciente y activa, decide abandonar su voluntad en la de Dios, siendo así plenamente fiel a sus convicciones, sublimadas ahora por una mayor comprensión del plan de Dios sobre la crea

(29).- R. Clark. Introduction to Twentieth Century Interpretations of Murder in the Cathedral, pág. 9.

(30).- L. Kitchin. Mid Century Drama, pág. 99.

ción.

No se es mártir por accidente, sino porque Dios lo quiere, dice el Arzobispo en su sermón de Navidad. Eliot quiere dejar bien claro en MURDER IN THE CATHEDRAL que no toda muerte, aunque tenga una causa justa, ni la tragedia de cualquier hombre fiel a su conciencia, pueden considerarse martirios, o por lo menos martirios cristianos.

Becket encarna el mito del hombre fiel a su conciencia, pero esa conciencia debe ser formada, iluminada y purificada de errores. Y debe acatar la voluntad de Dios de forma libre y activa.

3.- El ciclo pagano de "muerte y resurrección"

MURDER IN THE CATHEDRAL incorpora también el viejo mito pagano de las estaciones del año: muerte en invierno y renacimiento en la primavera, que se encuentra en muchas religiones o mitologías primitivas.

El viejo mito aparece en el primer coro, recitado por las mujeres de Canterbury, se desarrolla a lo largo de la obra y alcanza el punto máximo en el momento que sigue al asesinato, cuando las mujeres, sobrecogidas por la culpa, ven la sangre del héroe derramada sobre la tierra. En el coro final, la sangre de Tomás Becket es considerada como la esencia que fructifica la vida y la naturaleza y renueva la tierra:

"For the blood of thy martyrs and saints
Shall enrich the earth, shall create the holy places
For wherever a saint has dwelt, whatever a martyr has
given his blood for the blood of Christ,
There is holy ground... (31).

Becket es considerado aquí como un Adonis, un Altis o un Osiris,

(31).- Murder in the Cathedral, pág. 91.

adorados en las épocas paganas como dioses de la vegetación, los cuales, con su muerte seguida de resurrección, evocaban, en el plano mítico, las fases de la naturaleza y su muerte y resurrección periódica.

Patricia Adder opina que Eliot usa con más frecuencia este mito que el cristiano:

"To express (the theme of life coming through death) Mr. Eliot sometimes uses the Christian symbolism of the Cross blood and redemption; but his more frequently used and far more powerful image is much older than Christianity. It is the image of seasons, the death and renewal of the earth which has been woven into the rhythms of man's life from primeval times" (32).

Pienso que la opinión de P. Adder es válida para The Waste Land por ejemplo, que, por pertenecer a un periodo anterior a la conversión de Eliot y por estar inspirada en trabajos de antropología, como The Golden Bough (33), apenas utiliza el simbolismo de la Cruz.

Pero no considero que el mito pagano sea primordial en MURDER IN THE CATHEDRAL. Y tampoco puede separarse del mito cristiano. Elizabeth Drew, al decir que la verdad central de la religiosidad de Eliot es "this old pattern of symbolic death and birth lived through as an intense personal experience" (34), está más cerca de la realidad de la obra estudiada, porque apunta a una asunción personal del mito pagano en Eliot, quien lo une al significado cristiano revalorizándolo.

4.- El mito central cristiano

Mucho más importante es, en MURDER IN THE CATHEDRAL, la integra

(32).- P. Adder. Mr. Eliot's Murder in the Cathedral, pág. 89.

(33).- Ver T. S. Eliot: Selected Poems, pág. 68.

(34).- E. Drew. T. S. Eliot, The Design of His Poetry, pág. 33.

ción del mito cristiano de la muerte de Jesús. La obra está concebida de manera que Becket encarna una figura de Cristo, su muerte simboliza la de Cristo y el coro de mujeres de Canterbury la humanidad redimida por el sacrificio de Tomás y por tanto por el de Cristo.

Una vez que el Arzobispo ha vencido las tentaciones y ofrecido su voluntad a Dios, se dirige al pueblo en un sermón de Navidad que expresa con claridad la analogía entre la muerte de Cristo y la de cualquier mártir:

"Not only we do at the feast of Christsmas celebrate at once Our Lord's Birth and His death: but on the next day we celebrate the martyrdom of his first martyr, the blessed Stephen. It is an accident, do you think, that the day of the first martyr, follows immediately the day of the Birth of Christ?. By no means. Just as we rejoice and mourn at once, in the Birth and Passion of Our Lord; so also, in a smaller figure, we both rejoice and mourn in the death of martyrs" (35).

No sólo las referencias del sermón y otras alusiones a lo largo de la obra, nos recuerdan que Becket es una figura de Cristo, sino la estructura del drama: la venida del Arzobispo a Canterbury, después de una ausencia de siete años se corresponde con la llegada de Cristo al mundo; las tentaciones de Becket están directamente relacionadas con las de Cristo, aunque la cuarta debe de entenderse de forma diferente, precisamente por ser Becket un hombre y no un Dios; la Pasión de Cristo está figurada en la muerte del Arzobispo; y por fin los resultados de la Redención pueden deducirse de los frutos que el coro extrae del asesinato de Becket. Pienso con Ferguson, que Eliot representa: "By way of the story of Thomas Becket a type of the Myth, the central, the basic myth of the whole culture" (36).

(35).- Murder in the Cathedral, pág. 56.

(36).- F. Fergusson. The Idea of a Theatre, A Study of ten Plays, pág. 211.

En conjunto Eliot nos presenta en MURDER IN THE CATHEDRAL estos cuatro mitos fundidos: la lucha del espíritu y la materia, la fidelidad a la conciencia, el mito precristiano y el cristiano. Incluye un episodio humano en la corriente de la tradición y en el designio divino. El "todo" está dominado por su concepto de la Encarnación y Pasión de Dios, en el que las cosas humanas toman su verdadero sentido, en donde las creencias pre-cristianas se integran en la verdad revelada. Este es para Eliot el mito central. Tanto Pecket, como los espectadores, como el coro, deben entender el martirio del Arzobispo como algo eternamente presente, no como un acontecimiento histórico ya superado. Como el mito más importante de todos los tiempos.

ACTITUD ANTE LA HISTORIA

- I) FIDELIDAD A LA HISTORIA: Comparación con Tennyson y Annouilh
- II) ENFASIS EN LA SITUACION ESPIRITUAL DEL MARTIR
- III) DRAMATIZACION ESTILIZADA DEL CONFLICTO IGLESIA-ESTADO
- IV) PROYECCION DEL HEROE HACIA LA EPOCA MODERNA
- V) PROYECCION DEL HEROE FUERA DEL TIEMPO

I) FIDELIDAD A LA HISTORIA: Comparación con Tennyson y Annouilh

Cuenta Nevil Coghill que, al preparar la edición de MURDER IN THE CATHEDRAL, invitado por el propio Eliot, tuvo ocasión de preguntar al dramaturgo si había algún punto especial que debía ser aclarado en las notas adicionales. Eliot respondió que importaba destacar:

"How the action and dialogue were based in authentic contemporary records and were faithful to historical truth" (37).

También en el prólogo a la edición española de Epesa, explica Eliot su gran preocupación por ser fiel a la historia y concreta cómo en su trabajo se va a ceñir a los datos históricos que posee, aunque a veces los entretejerá con notas de su fantasía, hábilmente separadas del dato histórico para evitar confusiones.

Efectivamente, en la primera parte de MURDER IN THE CATHEDRAL da a conocer la situación de la vuelta a Canterbury del Arzobispo,

(37).- N. Coghill. ob. cit., pág. 20.

apoyándose en crónicas, e introduce la fantasía de la visita de los tentadores. En la segunda parte y hasta la muerte de Becket, sigue fielmente los documentos históricos, utilizando incluso palabras y frases auténticas y sólo algunos pasajes, que no pueden desfigurar lo histórico, son mero producto de su imaginación creativa. En cuanto al sermón que une ambas partes del drama, me limitaré a citar las palabras de Elizalde:

"... como el sermón no se conserva, Eliot imita magistralmente el estilo de los predicadores ingleses del siglo XVII, para mantener la impresión de lejanía de época" (38).

Está demostrado que T. S. Eliot conoció a fondo los documentos que escribieron algunos contemporáneos de Becket y que comentan su muerte. Hay por lo menos once descripciones realizadas por testigos de vista, monjes de Canterbury en su mayor parte y por lo tanto partidarios del Arzobispo, que se redactaron inmediatamente después del asesinato.

Eliot debió manejar la colección de documentos que recogen estas y otras opiniones sobre la vida y muerte de Becket, titulada: Materials for the History of Thomas Becket, Archbishop of Canterbury, editada por James Craigie Robertson en siete volúmenes publicados en 1.875 y en cambio no pudo conocer, según demuestra Boulton (39), una obra más reciente e interesante: English Historical Documents 1.042 - 1.189, que ha facilitado el camino de varios críticos modernos como Nevil Coughill y el propio Boulton.

Para comprobar la fidelidad a la historia de MURDER IN THE CATHEDRAL creo que puede ser interesante compararla, en este sentido,

(38).- I. Elizalde. ob. cit., pág. 27.

(39).- J. L. Boulton. The Use of Original Sources for the Development of a theme: Eliot in Murder in the Cathedral, pág. 61.

con otras dos obras de teatro famosas escritas sobre el mismo tema: Becket de Tennyson y Becket ou l'honneur de Dieu del francés Anouilh. Como introducción puede servirme la frase que Robert Speaight, cuyo testimonio es importante por haber representado muchas veces el papel del Becket de Eliot, dedica a las tres obras:

"Murder in the Cathedral is very far from being an historical chronicle, like Tennyson's play on the same subject; but it is all the better a play for sticking close to History, just as Anouilh's Becket is seriously weakened by departing from it" (40).

El Becket de Tennyson tiende a ser, como indica Speaight, una crónica al estilo de las obras históricas de Shakespeare, a quien pretende imitar. En las obras de Shakespeare hay: un argumento principal y un sub-argumento; una sociedad muy amplia que incluye desde el rey hasta el último de los súbditos; una serie de técnicas para la medida del verso y de la prosa y una especial estructura (41).

Tennyson sigue este esquema muy de cerca, pero naturalmente carece de la inspiración poética y maestría de Shakespeare, por lo que su crónica resulta un mero "pastiche".

Tennyson toma el argumento principal de Becket de las mismas fuentes que, años más tarde utilizará Eliot y para el secundario recoge la leyenda de Rosamond de Clifford, amante secreta del rey Enrique. Como el adulterio no era del gusto de Tennyson lo disimula hábilmente y deja en secreto si Enrique está o no casado con la bella Rosamond, con quien ha tenido un hijo, aunque a lo largo de la obra su relación sea puramente platónica. Ambos argumentos se entrelazan cuando el rey va a Francia y deja a su amada bajo los cuida

(40).- A. Tate. ob. cit., pág. 189.

(41).- N. Coghill. ob. cit., hace una comparación válida entre la obra de Tennyson y la de Eliot.

dos del Arzobispo. La reina Leonor descubre a Rosamond y le ofrece elegir entre el matrimonio con Reginald Fitz Use, más tarde asesino de Becket, o la muerte.

En el último instante y gracias a la intervención de Becket, los villanos son derrotados y Rosamond entra en un convento. Cuando más tarde la joven se entera de las desaveniencias entre Becket y el rey, se disfraza y acude a Canterbury para tratar de salvar a su antiguo benefactor, pero llega sólo para verle morir.

Esta es la obra de Tennyson, una historia falsificada, narrada en forma de crónica, salpicada de sentimentalismo, violencia y efectos espectaculares. Comparada con la de Eliot resulta un fallo, por lo menos en el aspecto de "fidelidad a la historia".

También Becket ou l'honneur de Dieu, que se llevó al cine con enorme éxito popular, protagonizada por Richard Burton en el papel de Becket y Peter O'Toole en el de rey, se aparta de las fuentes históricas, aunque se haya escrito en fecha mucho más reciente. Anouilh, en esta obra de hábil construcción, brillante, frívola y cínica en apariencia, pero seria en el fondo, se concentra en el tema de la amistad y el odio que nacen y se desarrollan entre dos hombres de impresionante personalidad. Se trata de un drama psicológico, de un estudio sobre la transformación de una amistad en feroz hostilidad. Resulta muy interesante, pero no está apoyado en ningún dato histórico sobre el carácter de los contendientes.

Anouilh sabe dar una gran vitalidad teatral al rey y a Becket. Enrique es un ser natural, caprichoso, lleno de vida y consciente de su función en el reino. Becket es generoso, cordial, deshonesto -también aquí se aparta de la historia, puesto que los comentaristas de la época señalan su admirable honestidad- hábil en el arte de gobernar y lleno de humor y humanidad. Ambos se quieren y disfrutan de esa amistad, pero son también conscientes de sus responsabi

lidades y cuando Becket es nombrado Primado de Inglaterra por Enrique, con la secreta esperanza de que le ayudará a liquidar las discusiones surgidas con la Iglesia, la amistad empieza a transformarse en odio y el nuevo Becket, sereno, sin fanatismos, nunca cederá.

La dialéctica entre estos dos personajes es apasionante y la línea general está mucho más cercana a la historia que la del Becket de Tennyson. Pero se basa en una psicología inventada y ello la hace muy inferior a MURDER IN THE CATHEDRAL en cuanto a fidelidad a la historia. Además capta apenas la dimensión espiritual del personaje, que Eliot posiblemente exagera y esto añade a la diferencia entre ambas obras. Dice Pandolfi que: "Le mysticisme n'est pas pour Anouilh matière a conviction profonde" (42) y en cambio para Eliot, añadido yo, es el punto de apoyo para el tratamiento de Becket.

II) ENFASIS EN LA SITUACION ESPIRITUAL DEL MARTIR

MURDER IN THE CATHEDRAL no es una obra psicológica, ni es una crónica histórica a la manera de Shakespeare, como la que intenta Tennyson. A este respecto dice Eliot: "... elegí un método lo más alejado posible del que el poeta Tennyson utilizara en su drama sobre el mismo asunto" (43). Es un drama a la manera de Esquilo, sobre una gran causa, en la que los incidentes pierden su importancia. La obra de Becket es sobre situaciones, no sobre narración de hechos y la situación que le interesa desarrollar es primordialmente la de un santo cristiano en presencia del martirio. ¿Por qué motivos se decide a morir el Arzobispo?. ¿Cómo se llega a ser mártir?. ¿Cuál es la relación última de un mártir con Dios?. ¿Depende el martirio

(42).- V. Pandolfi. Histoire du Théâtre, pág. 72.

(43).- T. S. Eliot. Prólogo a Asesinato en la Catedral, pág. 28.

solamente de la voluntad humana?. ¿Cuales son los frutos de una muerte en Cristo?. Estas y otras preguntas similares, que se deducen de la situación expuesta por Eliot en su obra, son exploradas cuidadosamente. El dramaturgo confiesa que su intención al escribir sobre este asunto es: "to concentrate on death and martyrdom", como consecuencia los hechos históricos, aunque tratados con el más cuidadoso respeto, están sometidos al tema: la situación espiritual del mártir.

III) DRAMATIZACION ESTILIZADA DEL CONFLICTO IGLESIA-ESTADO

A pesar de lo dicho en el punto anterior, el marco necesario para que se desarrolle el drama de Becket, es decir, el conflicto Iglesia-Estado, estará todo el tiempo presente, pero de una forma estilizada, sobre todo en la primera mitad, en la que se resuelve el problema íntimo del Arzobispo a través de los sucesivos enfrentamientos con los sacerdotes, coro, tentadores y Dios. En la segunda mitad está expuesto de una manera más concreta y detallada.

Esta es la respuesta a las frecuentes críticas que se hacen a MURDER IN THE CATHEDRAL y que pueden resumirse en la de Williams: "Nowhere has the author explained how Becket and the king differ in the aim" (44). Efectivamente, el espectador que no sea lo suficientemente culto para saberse la historia de Inglaterra, tendrá dificultad en deducir de la obra de Eliot en qué consistieron exactamente las diferencias entre el rey y el Arzobispo, cuales eran los derechos y deberes de ambos oponentes y por qué motivo específico comenzó la disensión. Pero repito que el abismo que se ha abierto entre ambos personajes está presente en todo momento y tiene la consistencia suficiente para que la muerte del Arzobispo no parezca

(44).- R. Williams. Drama from Ibsen to Eliot, pág. 252.

sin causa, sino algo obligatorio a su conciencia. Simplemente el dramaturgo comprime la querrela de Becket con el rey, la estiliza, la priva de detalles innecesarios, dejando sólo el armazón necesario para mantener el tema.

Un breve recorrido de la obra ayudará a entender esta idea. El comienzo de MURDER IN THE CATHEDRAL establece el conflicto reinante en Inglaterra. El coro nos hace percibir con sus presagios que algún peligro acecha y los sacerdotes comentan que el Arzobispo ha estado siete años ausente de la diócesis. A continuación aparece un mensajero para informar de que Becket está entrando en la ciudad y es recibido en triunfo por el pueblo. Los sacerdotes le hacen la pregunta lógica:

Priests "What, is the exile ended, is our Lord Archbishop Reunited with the King?..."

El mensajero asegura que Becket está en buenas relaciones con el Papa y con el rey de Francia, pero que con el de Inglaterra las cosas van peor. Los sacerdotes exigen que concrete:

Priests "But again, is it war or peace?"

Messenger Peace, but not the kiss of peace.

Con estas palabras el mensajero se refiere, de forma esquemática, al último intento de reconciliación que según las crónicas, tuvo lugar el 22 de Julio de aquél año, en el que el rey se negó a dar a su Arzobispo el beso formal de la paz, por lo que Becket, y esto sí aparece en la obra, se despidió marcando con sus palabras que la situación no tenía arreglo posible:

Becket "My lord, he said, I leave you as a man
Whom in this life I shall not see again" (45).

(45).- Murder in the Cathedral, pág. 27.

Por las reflexiones del primer sacerdote sabemos de los tiempos felices, en los que Becket era todavía el Canciller todopoderoso, halagado por el rey y sus súbditos. Pero las cosas han cambiado totalmente. No sólo el pueblo y los sacerdotes, sino el propio Becket, es consciente de los peligros que corre al volver a Inglaterra. La decisión del retorno ha sido tomada fuera del escenario, pero ahora reconoce que le espera:

Becket "Little rest in Canterbury
Whith eager enemies restless about us" (46).

Aludiendo en estas palabras a los obispos de York, London y Salisbury, a quienes excomulgó por haber oficiado en la ceremonia de la coronación del joven Enrique, acto que correspondía sólo al Arzobispo de Canterbury y a una serie de caballeros, fieles al rey, que consideraban su obligación perseguir a un traidor: Broc, Ware nne etc.

Vemos con estos ejemplos que la situación producida por el conflicto del poder temporal y el espiritual existe, aunque esquemática, en la primera parte de la obra.

Tras el interludio entramos en la segunda parte del drama. Los cuatro "caballeros", que representan a los personajes históricos que asesinaron a Becket, aparecen ante las puertas de la Catedral, se definen como "servants of the King" y piden ver al Arzobispo. Los sacerdotes les invitan a cenar, pero ellos no aceptan y tienen una primera confrontación con Becket a quien acusan de rebelión:

Knights "You are the Archbishop in revolt against the King
In rebellion to the King and the law of the land" (47).

Becket les responde, también con palabras sacadas de las crónicas

(46).- Murder in the Cathedral, pág. 32.

(47).- Ibid., pág. 66.

nicas históricas, que antes y después de haber recibido "el anillo" ha sido un sujeto leal al rey y que ahora no se trata de una querella personal, sino de una diferencia de opinión entre el representante del poder político y el del poder religioso:

Becket "It is not against me, Becket, that you strive
It is not Becket who pronounces doom
But the law of Christ's Church, the judgement of Rome"
(48).

Y cuando los sacerdotes pretenden, como en las crónicas históricas, cerrar las puertas de la Catedral para impedir el asesinato, Becket exige que se abran:

Becket "Unbar the doors! throw open the doors!
I will not have the house of prayers, the church of Christ
The Sanctuary, turned into a fortress..." (49).

Los caballeros entran medio borrachos y asesinan con sus espadas al Arzobispo en las propias gradas del altar, aunque esto se hace de una forma ritual y simbólica, rodeando los cuatro asesinos a su víctima y atacándole con sus espadas, que forman así una cruz de la que Becket es el centro.

Creo que después de este recorrido por la obra, no puede aceptarse la acusación de que en MURDER IN THE CATHEDRAL apenas aparece el conflicto Iglesia-Estado. Por el contrario está todo el tiempo presente, palpable en mil detalles, formando la urdimbre del drama, pero de forma esquemática.

IV) PROYECCION DEL HEROE HACIA LA EPOCA MODERNA

Eliot respeta la historia pero al exponer el tema, lo dirige

(48).- Murder in the Cathedral, pág. 72.

(49).- Ibid., pág. 78.

sobre todo a los hombres del siglo XX. La crónica de Becket está adaptada a la mentalidad de los espectadores que, en 1.935, se reunieron en Canterbury para ver el Festival. No se trata de una presentación estática del asunto, sino de una exposición dinámica en el tiempo, que presume una mente también dinámica en los asistentes al teatro. El asesinato de Becket que murió porque Dios y él eligieron este tipo de santidad, ocurrió en el siglo XII pero Eliot la transporta ocho siglos hacia el futuro. La elasticidad del tema, que permite sea adaptable tanto al siglo XII como al veinte, se deduce naturalmente de su condición de mito. Un asunto mítico es actual en todos los tiempos aunque Eliot acentúa sobre todo su validez para el hombre de hoy: "I wanted to bring home to the audience the contemporary relevance of the situation" dice en Poetry and Drama (50).

El sentido tradicional de la historia que le lleva a comprender el presente con la ayuda del pasado, es esencial en Eliot y según la opinión de algunos críticos deriva de Dante. Dice Vintilia Horia:

"Lo que Eliot debe a Dante no es un mero paralelismo y deseo de dificultar la lectura de sus textos, sino una situación de paralelismo histórico, esclarecedor del presente con la ayuda del pasado. Un poeta más moderno y vanguardista que los futuristas y surrealistas, acude al poeta máximo de la Edad Media para comprender a la suya" (51).

Y lo mismo que acude a Dante para comprender su historia inmediata, ofrece su drama medieval a los espectadores de su siglo para ayudarles a esclarecer ciertos puntos del presente.

(50).- T. S. Eliot. Poetry and Drama, pág. 23.

(51).- V. Horia. Introducción a la Literatura del siglo XX (Ensayo de epistemología literaria), pág. 470.

Desde el comienzo de MURDER IN THE CATHEDRAL puede apreciarse la voluntad de aproximación al mundo actual. Incluso en la elección del título. Dice Martin Browne que en principio se la quería titular: Fear in the Way, pero Henzie Raeburn sugirió cambiarlo por el de MURDER IN THE CATHEDRAL, idea que el dramaturgo aceptó complacido por dos razones: porque sugería un cierto misterio a lo "Sherlock Holmes" y porque:

"... this title, with its sardonic implications, had a contemporary quality which would induce in an audience an attitude favourable to the acceptance of the worries" (52).

Las primeras palabras que Becket pronuncia al aparecer en escena tienden hacia el presente porque presuponen un concepto metafísico del tiempo y de la situación del hombre, imposible de imaginar en la Edad Media:

They know and do not know, what is to act or suffer
They know and do not know, that action is suffering
And suffering is action... (53).

El coro de mujeres de Canterbury utiliza pensamientos y conceptos filosóficos que se salen del contexto cultural del siglo XII y nos probarían de igual forma, el deseo de "acercamiento" que Eliot muestra, pero prefiero citar otras ocasiones más definidas en las que se alude directamente al presente. El cuarto tentador por ejemplo, habla a Tomás del honor que los siglos futuros depararán a su recuerdo, de que su tumba será la más famosa de Inglaterra y de que más tarde aparecerán enemigos que la destruirán. Todo esto significa una visión del futuro que no corresponde a su actualidad. Pero además el tentador acaba su exposición definiendo el racionalismo

(52).- M. Browne. ob. cit., pág. 56.

(53).- Murder in the Cathedral, pág. 32.

y escepticismo del hombre moderno y satirizando la posición de cier
ta parte del público hacia el mártir:

When men will not hate you
Enough to defame or to execrate you
But pondering the qualities that you lacked
Will only try to find the historical fact
When men shall declare that there was no mystery
About this man who played a certain part in history (54).

y un poco más adelante los cuatro tentadores, recitando a coro, des
criben la futilidad de la vida humana, utilizando conceptos e imá
genes de nuestro siglo:

Man's life is a cheat and disappointing;
All things are unreal
Unreal or disappointing
The Catherine wheel, the pantomime cat,
The prizes given at the children's party etc. (55).

También Becket en una ocasión se dirige directamente al espec
tador del siglo XX y le reprocha su falta de comprensión hacia el
martirio:

What yet remains to show you of my story
Will seem to most of you at best futility,
Senseless self-slaughter of a lunatic,
Arrogant passion of a fanatic... (56).

Pero la más visible aproximación al presente ocurre en la pe
núltima escena. Los cuatro caballeros, que acaban de asesinar a Bec
ket, abandonan su siglo y se dirigen al espectador. Ya no utilizan
el verso, sino la prosa de todos los días, la que es normal en los
debates políticos, salpicada de frases como "under dog" o "fair play"
y de tópicos convincentes. Con argumentos modernos tratan de justi

(54).- Murder in the Cathedral, pág. 48.

(55).- Ibid., pág. 50.

(56).- Ibid., pág. 43.

ficar su crimen y como luego explicaré, logran un importante impacto en el público. La técnica había sido usada por Bernard Shaw en el epílogo de SAINT JOAN con idéntica intención de aproximación al presente, pero el contraste entre la muerte de Becket y el discurso final de los caballeros, es todavía más pronunciado que el que tiene lugar entre la muerte de Juana y el epílogo. Martin Browne explica el por qué. En MURDER IN THE CATHEDRAL:

"The shock is greater than that of the Epilogue in Saint Joan: for one thing. Shaw had accustomed us to except such tactics from him, and for another, Murder in the Cathedral is up to this point written in a vein of high religious poetry and for production in circumstances approximating to those of a Church service. No curtain falls between the moment of tragic climax and the colloquial argument, so that the sudden descent makes the maximum impact"(57).

Como ocurría en SAINT JOAN, MURDER IN THE CATHEDRAL es un drama medieval dedicado a iluminar aspectos del siglo XX.

V) PROYECCION DEL HEROE FUERA DEL TIEMPO

En lugar de poseer una interpretación empírica de la realidad, en la que la historia es una progresión lineal y cada acontecimiento se basta a sí mismo, T. S. Eliot participa de un concepto cristiano de la historia, concepto que William Spanos titula "sacramental" en el que el centro es Dios y el tiempo y los acontecimientos son un mero depender de la eternidad. Más concretamente el centro de la historia es la Encarnación de Cristo, la cual absorbe el tiempo en lo intemporal.

Dice Spanos:

(57).- M. Browne. ob. cit., pág. 60.

"Since the Incarnation occurs in time, in a moment of History, it absorbs the temporal into the eternal order, extending itself within History, perpetually reordering it, reshaping its broken structures, never abandoning History, but redeeming it" (58).

Según este concepto cristiano se puede establecer una conexión entre un acontecimiento que ocurre en el tiempo, o una persona que vive en tal o cual época y el hecho central de la Encarnación de Cristo. Es lo que se llama "ser figura" de Cristo. Ambos personajes -o acontecimientos- estarán separados en el tiempo pero se mantendrán en el mismo fluir "extemporal".

Es lo que ocurre con el personaje de Becket en MURDER IN THE CATHEDRAL. El Arzobispo es una figura de Cristo. Su martirio tiene lugar en el siglo XII y tiene un valor en sí mismo. Pero en cuanto representa una figura de Cristo está fuera del tiempo, o si se quiere dentro de un flujo circular de la historia. Esto es lo que quiere indicar M. C. Bradbrook cuando dice:

The main theme is the relation of the moment in time to the moment out of time - the moment of decision for Thomas of Canterbury (59).

Porque cuando Tomás Becket, tras una lucha angustiosa, acepta libremente el convertirse en instrumento de Cristo, su resolución rompe las barreras del tiempo y se extiende en lo "intemporal".

(58).- W. Spanos. The Christian Tradition in Modern British Verse Drama. The Poetics of Sacramental Time, pág. 27.

(59).- M. C. Bradbrook. T. S. Eliot, pág. 39.

ACTITUD ANTE LA RELIGION

I) DE PRUFROCK A BECKET

II) EL MARTIR CRISTIANO

III) TO ACT AND TO SUFFER

IV) EL PLAN DE DIOS

1.- La rueda

2.- La paz

MURDER IN THE CATHEDRAL es una obra totalmente religiosa, no porque habla de un Arzobispo que fué asesinado, sino porque trata de los designios de la Providencia, de la relación del hombre con su Creador y de cómo conseguir la paz de Cristo. La obra es religiosa en cuanto a su naturaleza y en cuanto a su propósito.

Además de la profundidad teológica con que Eliot se expresa en el drama, hay que destacar la maravillosa unidad que se desprende de su conjunto y que logra gracias a tres cosas:

1) La visión sacramental del poeta, que le hace percibir cómo los designios de la Providencia se realizan en "el tiempo".

2) El ritual, gracias a cuyo uso aporta Eliot a esta obra todo el contenido tradicional de hondo peso dramático y religioso.

3) El verso, que es el que une el elemento litúrgico y el dramático. Es un verso concebido expresamente para ayudar al público a alcanzar ese nivel profundo, que le capacita para captar el mensaje religioso y ha surgido naturalmente, de la intensa emoción religiosa que conmovía al dramaturgo. Unos años antes Eliot se había expresado así respecto al origen y capacidad del verso:

"The human soul, in intense emotion, strives to express itself in verse. It is not for me but for the neurologists to discover why this is so, and why and how feeling and rythm are related. The tendency, at any rate, of prose drama is to emphasise the ephemeral and superficial; if we want to get at the permanent and universal we tend to express ourselves in verse" (60).

Dada la intensa emoción religiosa que empuja a Eliot a escribir la obra, dados sus esfuerzos por alcanzar "lo permanente" y "lo universal", creo necesario empezar el estudio de la actitud de MURDER IN THE CATHEDRAL ante lo religioso, por un análisis rápido del camino espiritual que el escritor atravesó hasta concebir el personaje de Becket.

I) DE PRUFROCK A BECKET

El cambio que sufrió Eliot desde el agnosticismo al anglo-católicismo e incluso al misticismo que aparece en Becket, es muy importante para entender bien la obra. Los poemas y demás trabajos de Eliot están todos intermezclados, descansan unos sobre otros y se relacionan entre sí. La obra conjunta representa una unidad en la que los temas se repiten con distintas entonaciones, siendo la constante su preocupación por el hombre, existencial primero y transcendente después.

De acuerdo con esta visión no es posible estudiar MURDER IN THE CATHEDRAL de una forma individual, sino formando parte de ese conjunto armónico que es su obra. MURDER IN THE CATHEDRAL es una obra sobre un mártir, sobre lo que Eliot piensa que debe de ser un mártir cristiano, pero para llegar a esa especial comprensión del acto de

(60).- Citado por W. H. Mason. Murder in the Cathedral: T. S. Eliot, pág. 39.

dar la vida por Dios, Eliot había pasado por diversos estadios que pueden observarse estudiando algunos poemas, elegidos como muestras o eslabones de su creciente evolución.

Love song of Alfred Prufrock (61). El protagonista del poema aparecido en 1.917, es un hombre delgado, uno de tantos que pasea por las calles de Londres, que no cree en el materialismo y en el progreso, que ha olvidado la religión y que desesperadamente busca un significado a la vida. El mundo que rodea a Prufrock está como aletargado y Eliot aporta adjetivos e imágenes sorprendentes para comunicar a sus lectores la sensación de sueño, de cansancio y de enfermedad que se respira en Londres. La tarde está "etherised" como un paciente en la mesa de operaciones; la niebla "yellow" se restriega lentamente contra los cristales de las ventanas, oscurecidos de hollín; el humo surge de las chimeneas, donde hombres solitarios se asoman en silencio. Prufrock es consciente de la situación que le rodea. Quizás es el único lo suficientemente valiente para pensar y una pregunta que no se atreve a formular, le sube a los labios. Adivinamos que pide una respuesta sobre el significado de la vida, sobre la muerte, sobre el tiempo, sobre la vejez... En The Love Song encontramos ya la mayoría de temas que obsesionarán a Eliot y que pueden resumirse en tres puntos:

- 1) La mayor parte de la humanidad vive una vida ficticia, vacía.
- 2) El mundo no trascendente, limitado por la muerte, no satisface al hombre consciente.

(61).- T. S. Eliot. Selected Poems, pág. 31. (La primera parte de la siguiente síntesis sobre la evolución religiosa de Eliot está inspirada en el resumen de Leavis en New Bearings in English Poetry, pp. 75 - 132).

3) Agnosticismo. ¿Qué sabe el hombre sobre el más allá?. Es en esa posición agnóstica, a la que se refiere el punto tercero, en la que evolucionará Eliot. Los dos puntos anteriores se repiten con tinuamente y los encontraremos también en MURDER IN THE CATHEDRAL.

Gerontion (62). El héroe de este poema aparecido en 1.920, re pite y acentúa el tema anterior. El personaje ha ido envejeciendo, de ahí el título de la poesía y en su monólogo acrecienta el pesimi mismo y la angustia de Prufrock. Si allí se utilizaba constantemen te la imagen de sueño, aquí aparece la de sequedad. Gerontion es "old", vive en un mes "dry", su casa es "a decayed house", rodeada de "rocks", "moss", "stonecrop", "iron", "merds"... y la situación es todavía más espantosa porque se siente juguete del viento: "A dull head among windy spaces", consciente sólo de la inutilidad de todo esfuerzo humano. Eliot intenta reflejar al hombre moderno sin más perspectiva que el tiempo. Acude a la historia, a la religión, al amor a la patria, pero todo le parece decepcionante...

The Waste Land (63) de 1.922, repite el tema de la esterilidad. Los personajes que pueblan aquella tierra baldía: María, The Phoenici an Sailor, Belladonna o Mme. Sosostres, sintetizados en Tiresias, que posee los dos sexos y simboliza "todos los hombres" o la esen cia de la humanidad, no encuentran la solución a sus vidas. La tie rra está cubierta de nieve "forgetful" que oculta la realidad. El hombre no sabe nada, ni comprende nada. Todo lo que llega a captar es "un montón de imágenes rotas" y su propia sombra que le persigue y el sabor del miedo que le atenaza. Bajo la niebla de Londres, que es también una ciudad "unreal", la gente puede compararse a los con denados del Dante: todos hermanos, todos iguales, intentando deses

(62).- T. S. Eliot. Selected Poems, pág. 31.

(63).- Ibid., pág. 51.

peradamente conectar con otro ser humano: "stay with me", "speak with me" "what are you thinking of?" y fracasando en lo que creen más duradero: las relaciones amorosas.

Pero a lo largo del poema aparecen palpitando aquí y allí, símbolos de esperanza. La "rueda", imagen constante de la poesía de Eliot que encontraremos después, en MURDER IN THE CATHEDRAL, está allí. Y están los representantes del ascetismo oriental y occidental: Buda y San Agustín, ofreciendo como solución, el primero purificación y el segundo oración. Y sobre todo aparece descrita en nueve versos, la Pasión de Cristo:

"After the Torchlight red on sweaty faces
After the frosty silence in the gardens
After the agony in stony faces
The shouting and the crying
Prison and palace and reverberation
Of thunder of spring over distant mountains
He who was living is now dead..." (64).

¿Cómo interpretar aquí la presencia en medio del desierto del "hanged man", aunque aparezca mezclado con ritos primitivos?. Eliot no da la respuesta; pero algunos versos más adelante, vuelve a introducir el tema de Cristo en la descripción condensada del pasaje de los discípulos de Emaus, que comienza: "Who is the third who walks always besides you?".

Para mí la aparición repetida de Cristo en el árido paisaje de la "Waste Land", no es accidental. Aunque todavía no esté cierto de lo que esta verdad significa, Eliot intuye que la solución a todos los problemas que le preocupan está en Cristo. El pasaje evangélico que aporta, significa para el poeta que a partir de la Encarnación alguien está siempre junto al hombre, por más que és

(64).- T. S. Eliot. Selected Poems, pág. 64.

te lo ignore o no lo quiera reconocer. Tampoco los discípulos de Emaus lo reconocieron, porque iba: "Gliding wrapt in a brown mantle, hooded", es decir, oculto, encapuchado, envuelto en misterio.

A pesar de que el pesimismo sobre el hombre y su situación persiste en algunos de los poemas que escribió a continuación, como "The Hollow men" (65) publicado en 1.925, The Waste Land representa en mi opinión, el momento crucial de la evolución de Eliot y quizás el pasaje de los discípulos de Emaus y antes la descripción de la muerte de Cristo, marquen el enclave de su pensamiento posterior. Una vez que Eliot o Tiresias, que representa a todos los hombres, ha visto la posibilidad de algo trascendente que se acerca al hombre, se "encarna" en hombre y muere por el hombre, salvando así la distancia infinita que había entre el tiempo y lo intemporal, tenderá hacia esa posibilidad. Aceptar a Cristo supondrá solucionar todos los problemas que describe en Prufrock o en Gerontion.

Con muchas dificultades pero con pasos seguros, Eliot va encaminándose hacia el anglicanismo en su rama más conservadora: la anglo-católica, en la que se confirma en 1.927, año en el que adquiere también la ciudadanía británica.

Ash Wednesday (66) que aparece en 1.930, describe las luchas de un alma para purificarse en su camino ascético hacia Dios y acaba con las líneas famosas:

"Teach us to sit still
Even among these rocks,
Our peace in His will"

que nos acercan, no sólo al Dante: "la sua voluntate è nostra pace",

(65).- T. S. Eliot. Selected Poems, pág. 77.

(66).- Ibid., pág. 93.

sino al "Padre Nuestro" y a la actitud activa y pasiva al mismo tiempo de Becket en MURDER IN THE CATHEDRAL.

Journey of the Magi (67), describe de manera casi realista, a pesar del simbolismo evidente, el viaje que emprendieron los tres magos orientales de que hablan los Evangelios para encontrar al niño recién nacido. Las dificultades que vencieron son una imagen de las del cristiano en su caminar hacia Cristo. El camino es largo y peligroso, los camellos se niegan a avanzar, no hay cobijo para ellos, los pueblos son sucios y las ciudades hostiles... y hechan de menos los tiempos en que vivían en sus cómodos palacios, lo mismo que Becket echará a veces de menos la época de su amistad con el rey:

"There were times we regretted
The summer palaces on slopes, the terraces,
And the silken girls bringing sherbet".

Pero el camino aunque difícil, no es imposible. Al anochecer llegan a un "temperate valley, smelling of vegetation" y resumen sus emociones del viaje en una frase definitiva: "It was satisfactory".

En los coros de The Rock, un "pageant play" escrito para ser representado en 1.934, expone Eliot su idea de que la muerte de Cristo se perpetúa a través de los siglos y de que la sangre de los mártires es la colaboración del hombre a esa Redención:

"The Son of Man was not crucified once for all,
The blood of the martyrs not shed once for all,
The lives of the Saints not given once for all!
But the Son of Man is crucified always
And there shall be martyrs and Saints" (68).

(67).- T. S. Eliot. Selected Poems, pág. 92.

(68).- T. S. Eliot. Collected Poems, pág. 62.

A través de estos poemas hemos podido percibir la evolución de Eliot, desde su primera posición agnóstica, hasta un cristianismo basado en la existencia de un Dios Redentor, que exige una respuesta y colaboración de parte del hombre. Pero no todos los hombres son iguales, por lo tanto las respuestas serán diferentes. Y no todos están llamados a dar su sangre por los demás. Eliot está profundamente interesado en estudiar al mártir y su repercusión en el mundo y aprovecha para ello la ocasión que se le presenta de escribir una obra para el Festival de Canterbury.

II) EL MARTIR CRISTIANO

Al final de la primera parte de MURDER IN THE CATHEDRAL, Becket ha entendido perfectamente lo que significa ser mártir y las razones por las que va a morir. Volviéndose hacia el coro que ha presenciado su dura lucha con los "tentadores", les explica que nunca más volverá a caer en la trampa de "To do the right thing for the wrong reason" (69). Sabemos que alude al orgullo y ambición personales y a todo aquello de que hablaban los tentadores, pero ¿cuáles son los motivos y circunstancias por las que muere un mártir cristiano?. ¿Qué seguridad ha encontrado que le hace decir: "Now is my way clear, now is the meaning plain?" (70).

Becket lo explica en el sermón de Navidad que dirige a sus fieles de Canterbury. Primero les expone el significado de la misa de Navidad en la que se unen la alegría por el nacimiento de Cristo y la tristeza por su futura muerte. De la misma forma los fieles cristianos se alegran y se duelen por la muerte de un santo: dolor por

(69).- Murder in the Cathedral, pág. 62.

(70).- Ibid., pág. 52.

que los pecados del mundo han producido esa muerte, regocijo por que aporta gloria y salvación a los hombres. Un mártir, añade, es aquél que sigue a Cristo. Lo importante es la Redención de Cristo y la muerte de un mártir sólo adquiere su verdadero valor si está entroncada en ella, porque un mártir es una figura de Cristo. Analizando después la condición del mártir puntualiza Becket:

- 1) "We do not think of a martyr simply as a good Christian who has been killed because he is a good Christian".
- 2) Tampoco es mártir: "a good christian who has been elevated to the company of the Saints".
- 3) "A christian martyrdom is never an accident".
- 4) "Still less a christian martyrdom is the effect of a man's will to become a Saint".
- 5) "The true martyr is he who has become the instrument of God, who has lost his will in the will of God, and who no longer desires anything for himself, not even the glory of being a martyr" (71).

La claridad de las palabras del sermón de Becket hacen innecesario el comentario explicativo. Ser un mártir exige una conjunción entre la voluntad del mártir y la de Dios. ¿Cómo se realiza?.

III) TO ACT AND TO SUFFER

Dos veces en MURDER IN THE CATHEDRAL repite T. S. Eliot los nueve versos que constituyen el núcleo de su teología con respecto a la actitud del mártir hacia Dios y la de Dios hacia el mártir.

La primera vez los pone en labios de Becket, cuando se dirige a las mujeres de Canterbury y la segunda en los del cuarto tenta

(71).- Murder in the Cathedral, pág. 56.

dor que habla al Arzobispo. Lo más importante de la enseñanza que el dramaturgo quiere ofrecer está aquí, concentrado en su estilo característico, lleno de contrastes paradójicos, de símbolos y de condensada metafísica:

"... they know and do not know, what is to act or suffer.
They know and do not know, that action is suffering
And suffering is action. Neither does the agent suffer
Nor the patient act, But both are fixed
In an eternal action, an eternal patience
To which all must consent that it may willed
And which all must suffer that they may will it,
That the pattern may subsist, for the pattern is the action
And the suffering, that the wheel may turn and still
Be forever still (72).

Trataré de separar las frases para esclarecer el significado. They know and do not know. Tanto cuando Becket se refiere a la actitud de cobardía e inhibición del coro, como cuando el tentador alude a la posición excesivamente personal del Arzobispo con respecto al martirio, Eliot quiere dejar constancia de que se trata de un problema de comprensión. Todos ellos son fieles cristianos y sin embargo no saben, o mejor dicho, "saben y no saben" su papel en la obra de Dios. El coro peca de una actitud pasiva y Becket de excesivamente activa. Todavía no entienden cual es la exacta aplicación de "actuar y padecer". El escritor estaba preocupado hace tiempo con esta idea. En the Rock, por ejemplo, dice que la vida natural, la técnica moderna, pueden procurar un cierto saber al hombre, pero no la sabiduría de Dios. Lo humano:

"Brings knowledge of motion, but not of stillness
Knowledge of speech, but not of silence,
Knowledge of words, and ignorance of the Word" (73).

(72).- Murder in the Cathedral, pág. 32.

(73).- T. S. Eliot. Selected Poems, pág. 107.

What is to act and to suffer. Esto es lo que no captan bien. El coro no comprende que a veces está obligado también a "to act" Becket no entiende que también debe de "to suffer".

Estos dos verbos contradictorios están empleados según su primitivo concepto latino, por el que "to suffer" entraña, además del significado obvio de sufrir o padecer, el de aceptación y quietud en la paciencia. El contenido de estos versos está basado en la antítesis repetida de los dos términos, por los que expresa el misterio de la acción de la voluntad o propósito divino, dentro de la voluntad individual del hombre.

They know and do not know that action is suffering and suffering action. En realidad una actitud no puede separarse de la otra, porque ambas deben de estar intermezcladas. En los designios divinos respecto al hombre, que son distintos de nuestros puntos de vista humanos, la antítesis actuar-padecer no existe. El coro está empujado a sufrir la actividad a la que el martirio de Becket le somete. Becket tiene que sufrir el martirio que activamente ha deseado. Al final de la obra, tanto el Arzobispo como las mujeres de Canterbury han logrado esa unión de los contrastes.

Neither does the agent suffer nor the patient act
But both are fixed in an eternal action, an eternal patience.

Este es el punto clave, la unión con Dios, el designio providencial sobre las criaturas, lleno para nosotros de reminiscencias calderonianas y que apuntaría hacia una especie de fatalismo, del que muchas veces se ha acusado a T. S. Eliot, si no estuviera completado en el verso siguiente.

To Which all must consent that it may willed
And which all must suffer that they may will it.

Dos verbos de libertad: "to will" y "to consent" nos devuelven

el sentido de la libertad humana frente a la Providencia de Dios. El hombre es libre para elegir actuar o padecer, todo depende de una actitud previa de la libertad. Este esquema no implica fatalismo. Aceptar entregarse en manos de un Dios bueno, previsor e inteligente, piensa Eliot, es muy diferente que ser arrollado por un fatum ciego.

IV) EL PLAN DE DIOS

1.- La Rueda

Enfocando la conjunción voluntad humana-voluntad de Dios desde el punto de vista del segundo término, Eliot construye los tres últimos versos del párrafo elegido:

That the pattern may subsist, for the pattern is the action
And the suffering, that the wheel may turn and still
Be forever still.

El concepto del tiempo eterno de Dios, contrapuesto al tiempo caduco del hombre, vuelve aquí a aparecer con el adverbio "forever" y también el contraste paradójico entre "acción y pasión", transformado en una rueda que gira y está inmóvil al mismo tiempo.

Esta imagen de la rueda es muy querida a Eliot, porque la considera el símbolo más adecuado para reflejar la Providencia de Dios respecto al hombre y la respuesta de éste hacia Dios y aparece en muchos poemas anteriores o posteriores a MURDER IN THE CATHEDRAL.

Al principio representa un simple movimiento rotatorio sin sentido, traducido en una especie de pesadilla para el hombre que gira como "white feathers in the snow" (74), o va "caminando en círculo, sin alzar la cabeza del suelo" (75), o se une a los remolinos del

(74).- T. S. Eliot. Selected Poems, pág. 33.

(75).- Ibid., pág. 65.

mar, como Phlebas the Phoenician (76). Con la conversión, Eliot encuentra el significado real de la rueda. En los coros de The Rock, que ofrecen una especie de introducción a la obra que tratamos, hace que incluso los ciclos de la naturaleza, el paso de las estaciones y los movimientos siderales, se fundan en el giro de la gran rueda movida por Dios:

"O perpetual revolution of configured stars,
O perpetual recurrence of determined seasons
O world of spring and autumn, birth and dying!" (77).

En MURDER IN THE CATHEDRAL la imagen de la rueda aparece varias veces. Su centro es Dios y la eternidad, la circunferencia es el tiempo y lo creado. Dios ocupa el eje inmóvil y poderoso, mientras que Becket y los demás giran en la circunferencia más o menos cerca de Dios, estructurados, como dice Franz Kuna (78), según la tradicional escala de valores: Dios, el Arzobispo, los sacerdotes, el coro de fieles y los caballeros. La lucha de Becket, como la de los demás cristianos, más o menos conscientes, o más o menos heroicos, es la de alcanzar lo que Eliot llamó en Burnt Norton "the still point of the turning world" (79), es decir, Dios que es "inmóvil" como eje, pero "activo" porque hace girar la rueda. Toda la obra puede verse como el avance de Becket y del coro desde la circunferencia hacia el centro. Es un viaje místico hacia Dios, para que "the pattern" pueda subsistir, para que "the wheel turns".

Desde el principio de la obra Becket es consciente de que gira en la rueda:

Only
The fool, fixed in his folly, may think
He can turn the wheel on which he turns (80).

(76).- T. S. Eliot. Selected Poems, pág. 63.

(77).- Ibid., pág. 107.

(78).- F. Kuna. ob. cit., pág. 49.

(79).- T. S. Eliot. Cuatro Cuartetos, pág. 44.

(80).- Murder in the Cathedral, pág. 35.

También Cristo utilizó la palabra paz, sigue Becket explicando: "Peace I leave with you, my peace I give unto you". ¿Utilizaría la palabra con el mismo sentido que nosotros: el reino de Inglaterra en paz con sus vecinos, los barones en paz con el rey, el propietario amontonando en paz su grano, mientras su mujer canta a los niños?. No, porque ni siquiera sus propios discípulos encontraron esa clase de paz. La paz de Cristo es de otra clase: "He gave to His disciples peace, but not peace as the world gives".

La paz de que hablaban los ángeles y la paz que Cristo ofrecía no tienen nada que ver con lo que nosotros entendemos por paz. La paz de Cristo supone un pacto sellado con Su sangre con el hombre herido por el pecado original. Supone la posibilidad para el hombre de alcanzar lo intemporal. Supone la realización en la tierra de los designios de Dios y supone por fin el equilibrio universal. Becket realiza la paz en el martirio y pienso que el coro, al final de la obra, consigue por lo menos entender de qué forma el martirio del Arzobispo ha contribuido a realizar la paz de Cristo en sus vidas. De ahí ese Te Deum espectacular que cantan al término de su actuación, en el que las criaturas todas alaban a su Creador, aceptando sus designios, reconociendo su paz:

"We praise Thee, O God, for Thy glory displayed in all the
creatures of the earth
In the snow, in the rain, in the wind, in the storm; in all of
Thy creatures, both the hunters and the hunted.
For all things exist only as seen by Thee, only as known by
Thee, all things exist... (85).

(85).-- Murder in the Cathedral, pág. 90.

ACTITUD ANTE LA SOCIEDAD

- I) PRESENTAR EL EJEMPLO DE UN SANTO
- 1.-- Rebelde ante las estructuras
 - 2.-- Necesario para la salvación del mundo
- II) SEÑALAR EL INMOVILISMO Y APATIA DEL "COMMON MAN" Y SU EVOLUCION EN PRESENCIA DEL MARTIR
- 1.-- Significado del coro
 - 2.-- Diferencia entre el santo y el "common man"
 - 3.-- Progreso del coro
- III) SATIRIZAR LA INCOMPRESION DEL HOMBRE MODERNO HACIA LA POSICION DEL MARTIR

I) PRESENTAR EL EJEMPLO DE UN SANTO

La obra de Eliot es didáctica. Su intención principal es verter una serie de ideas y enseñanzas utilizando el hecho de un Arzo**bis**po que fué asesinado ante las gradas de su altar y más tarde canonizado. En su versión, Tomás Becket representa un ejemplo a admirar, un modelo para la masa de la sociedad poco inclinada al heroísmo, un arquetipo con dos facetas diferentes:

1.- Rebelde ante las estructuras

Aunque Eliot no se detiene a considerar el por qué de la separación entre el rey y su Canciller, ya he explicado que la situación antagónica está presente en todo momento, formando el entrama do para desarrollar el tema. El clima político está tenso en Inglaterra. Los caballeros no se hubieran apresurado a obedecer lo que creían mandato del rey si la situación no hubiera sido casi insostenible. "This was our duty" explican al auditorio después del asesinato, añadiendo la frase que tantas veces se utiliza en la historia para justificar el crimen: "Unhappily there are times when viclence is the only way in which social justice can be secured" (86).

(86).- Murder in the Cathedral, pág. 84.

El rey y los caballeros representan pues el "orden" y el mantenimiento de la "justicia social". Tienen que resolver una situación espinosa para su país, que el primer caballero define como: "a extremely complex problem" y el tercero como: "a pretty stiff job", situación creada por la tozudez y rebeldía del Arzobispo.

Al terminar el asesinato de Becket, los "caballeros" se vuelven al público y le explican en prosa del siglo XX, el por qué de su violencia: Exponen que el país había sufrido divisiones en el reinado de Matilde y del usurpador Stephen; que el rey Enrique buscaba la unidad de su país y sólo intentaba moderar el excesivo poder de la administración local y reformar el sistema legal, para lo que propuso a Becket reunir en su persona los cargos de Canciller y Arzobispo; y que Becket se volvió contra él:

"had Becket concurred with the King's wishes, we should have had an almost ideal State: a union of spiritual and temporal administration, under the central government. I knew Becket well... And what happened?. The moment that Becket, at the King's instance, had been made Archbishop, he resigned the office of Chancellor, he became more priestly than the priests, he ostentatiously and offensively adopted an ascetic manner of life, he affirmed immediately that there was a higher order than that which our King, and he as the King's servant, had for so many years striven to establish;..." (87).

Aquí está expuesto todo lo que "the establishment" político alga contra Becket: no colabora al bien común; renuncia a la Cancillería oponiéndose al rey; se muestra indiferente al bienestar de su país; es un egoísta y sobre todo, en lugar de demostrar que es obediente servidor de Enrique, afirma que existe una ley superior a la que debe obedecer. Sin lugar a dudas Becket es un rebelde y un traidor.

(87).- Murder in the Cathedral, pág. 85.

Varias veces suenan estas acusaciones a lo largo de la obra. Otra vez nos encontramos con un personaje de la historia que a los ojos del mundo es un rebelde traidor. "Traitor, traitor, traitor", gritan los asesinos algo antes de abalanzarse sobre él, "renegade", "faithless". Y cantan a coro:

"Where is Becket, the traitor to the King?
Where is Becket, the meddling priest?

Where is Becket the Cheapside brat?
Where is Becket the faithless priest? (88).

Eliot presenta en MURDER IN THE CATHEDRAL el ejemplo de un rebelde contra las estructuras de su país. Pero el dramaturgo no admira la rebeldía como tal. Parece decirnos que la rebeldía es una obligación en ciertas circunstancias, que en una situación límite hay que obedecer "a higher order than the King" y que en la querrela Iglesia-Estado, suscitada en el siglo XII y tantas veces repetida a lo largo de los siglos, Becket consideró su obligación convertirse en rebelde contra su rey.

2.- Necesario para la salvación del mundo

El mártir no existe sólo por la gloria de Dios, sino también para la salvación de los hombres. Después de contemplar la pasión y muerte del santo de Canterbury, tanto el coro de mujeres, como el espectador, deben de estar "iluminados", conscientes del hecho de que allí interviene la mano de Dios. Tienen que sentirse sacudidos por lo sobrenatural, por el misterio de la relación del hombre con Dios.

Según Herbert Howarth la admiración por los mártires le viene a T. S. Eliot por tradición familiar: W. G. Eliot fué defensor de los derechos de los negros y por esta razón se encontró muchas ve

(88).- Murder in the Cathedral, pág. 80.

ces en situaciones difíciles; Thomas Lamb Eliot, tío del poeta, fué un reformador social y según Howarth, pensaba constantemente en el ejemplo de los mártires; la madre de Terence Stamp, ardiente luchadora social, escribió poemas de santos y mártires -por ejemplo sobre Giordano Bruno y Savonarola- su hermana Ada, también líder social, le señaló un camino hacia el heroísmo. Poseemos incluso una definición del mártir, surgida de la pluma de William Greenleaf Eliot, abuelo del poeta, co-fundador y "Chancellor" de la Universidad de Washington: "The blood of a martyr is the seed not only of the Church, but of truth and liberty" (89).

Es lógico después de estos precedentes, que el dramaturgo crea en la eficacia del mártir como agente transformador del mundo. Pero ¿en qué sentido es eficaz el mártir?. ¿Como ejemplo?. ¿Como reactivo?. ¿Como arquetipo de una verdad?. Eliot admite todos estos aspectos positivos del martirio, cara a la sociedad que rodea al héroe, pero acentúa sobre todo el concepto de "sacrificio", de "sangre fecunda", esencial en su concepción del martirio.

El efecto de la redención del mártir a través del derramamiento de sangre, está expresado en la obra, no sólo en las palabras del diálogo o en los monólogos del coro, sino también en las imágenes, siendo las fundamentales las de la tierra, las estaciones del año y la vida de hombres y animales. El orden natural sin el sacrificio, viene a expresar la obra, es bestial. Pero la redención del mártir separa al hombre de los animales, fertiliza la naturaleza y la limpia de suciedad.

El Arzobispo después de señalar que él mismo como cristiano, ha sido redimido por la sangre de Cristo y está dispuesto a derra

(89).- Citado por H. Howarth. Notes on Some Figures behind T. S. Eliot, pág. 6.

mar la suya por los demás, habla casi obsesivamente de la relación entre Iglesia y sangre redentora:

"This is the sign of the Church always,
The sign of blood. Blood for blood.
His blood given to buy my life,
my blood given to pay for His death,
My death for His death" (90).

La imagen de la sangre como sacrificio llena la obra. Las mujeres del coro se sienten empapadas en sangre ante la muerte de Becket:

"The land is fool, the water is fool
Our beasts and ourselves defiled with blood...
A rain of blood has blinded my eyes" (91).

Y la eficacia purificadora de la sangre derramada por Thomas Becket, viene expresada en las palabras finales del coro:

"We thank Thee for Thy mercies of blood, for Thy redemption by blood. For the blood of Thy martyrs and saints Shall enrich the earth, shall create the holy places. For wherever a saint has dwelt, Wherever a martyr has given his blood for the blood of Christ, There is holy ground, and the sanctity shall not depart from it" (92).

que demuestran la total evolución del coro, desde el principio al final de la obra, punto que veremos más tarde.

Una vez más hay que repetir que la Pasión de Cristo, que ocurrió en un momento histórico y se extiende a través del tiempo, vuelve a cumplir su función redentora gracias al sacrificio de Becket, que se convierte así en "figura" de Cristo, en co-redentor.

Las palabras del coro, citadas más arriba, lo demuestran. Las

(90).- Murder in the Cathedral, pág. 81.

(91).- Ibid., pág. 82.

(92).- Ibid., pág. 91.

mujeres de Canterbury agradecen en primer lugar la sangre derramada de Cristo, que producirá santos y mártires. Y en las palabras de Becket, transcritas en la página anterior, el Arzobispo dice que da sangre por sangre, la suya para pagar la que Cristo entregó para rescatar su vida.

Blood for blood,
His blood given to buy my life
My blood given to pay for His death,
My death for His death.

El mártir que T. S. Eliot ofrece ante la sociedad es, sobre todas las cosas, co-redentor de Cristo.

II) SEÑALAR EL INMOVILISMO Y APATIA DEL "COMMON MAN" Y SU EVOLUCION EN PRESENCIA DEL MARTIR

1.- Significado del coro

El coro es el segundo personaje en importancia de MURDER IN THE CATHEDRAL. Todos los críticos de la obra están de acuerdo en que la acción dramática de la segunda parte está centrada en este segundo personaje. R. Fisher dice incluso que: "The real drama of the play is to be found, in fact, where its greatest poetry lies in the choruses..." (93). Esta apreciación es excesiva, en cuanto que da al coro más importancia que a Becket. Es cierto que los pasajes más poéticos están pronunciados por el coro, pero incluso así, el personaje clave sigue siendo el Arzobispo. Es evidente que el coro cambia a lo largo del drama, pero también Becket. Lo que ocurre es que Eliot, como poeta que escribe para un escenario, se encuentra más a gusto componiendo los líricos versos del coro que el diálogo dramático.

(93).- R. Fisher. Murder in the Cathedral: Notes, pág. 50.

¿Qué representa el coro de MURDER IN THE CATHEDRAL?. En primer lugar una ayuda para que el público entienda mejor el significado del drama. En vez de usarlo como mero expositor de la acción, técnica usada por los dramaturgos ingleses durante siglos, Eliot restaura la forma primitiva del coro griego, es decir, lo usa para ampliar el efecto del drama, para ensanchar su contenido. Peacock define así la función primera del coro de Eliot:

"... is imitative, fulfilling the intermediary function of the Greek chorus between the fable and the spectators, the myth and the believers" (94).

y el propio Eliot lo explica en las siguientes palabras:

"It mediates between the action and the audience. It intensifies the action by projecting its emotional consequences, so that we as the audience see it doubly, by seeing its effect on other people" (95).

En segundo lugar el coro es un personaje con vida propia a quien vemos "purificarse" a través de la obra. Las mujeres de Canterbury representan de "common man", "the average man", la gran masa humana que Cristo vino a salvar, pero que lo ignora y lo recordará sólo gracias a la presencia y muerte del mártir. Sus propias palabras así lo indican:

"We acknowledge ourselves as type of the common man" (96).

El coro de mujeres incorpora también la experiencia colectiva e individual del hombre "medio" ante la redención del mártir, su terror a asomarse fuera de lo que conoce, su agitación ante lo imprevisto, sobre todo ante un hecho que le proyecta hacia lo sobrenatural

(94).- R. Peacock. The Poet in the Theatre, pág. 16.

(95).- T. S. Eliot. The Need for Poetic Drama, pág. 95.

(96).- Murder in the Cathedral, pág. 91.

ral y trascendente.

El coro demuestra por fin que "the common man" es susceptible de evolución, desde una situación primaria de miedo, pereza, inactividad e inconsciencia, siempre que adopte una particular actitud hacia Dios.

Eliot, a diferencia de Shaw, o de otros dramaturgos que hacen al hombre "medio" responsable por su actitud, de la muerte del héroe, tiene un punto de partida diferente. Cree que el hombre está herido por el pecado original y por tanto con limitaciones. Pero cree también que Dios, por medio de Cristo, dió al hombre el remedio para vencer el pecado, aunque éste lo ignore la mayoría de las veces...

El coro de mujeres de Canterbury necesita sobreponerse a su naturaleza pecadora, pero la tendencia a la inercia y al egoísmo se lo impide, hasta el momento en que Becket hace su aparición. Becket conoce el pecado original y sus consecuencias. Por eso seguramente habla con ternura a las mujeres en el primer contacto que les une y rechaza los reproches que los sacerdotes les estaban dirigiendo antes de su llegada. Dice Becket:

"Peace. And let them be in their exaltation
They speak better than they know and beyond your understanding
They know and do not know what is to act or suffer" (97).

El Arzobispo comprende lo que sienten las mujeres ante su llegada repentina a Canterbury y lo respeta: "let them be", e incluso percibe desde el primer instante que ellas tienen una especie de premonición de su sino, una visión de lo que va a ocurrir.

Entiende que el hombre medio "sabe y no sabe", que tiene como barruntos de lo eterno, pero que le es muy difícil salir de lo tem

(97).- Murder in the Cathedral, pág. 32.

poral.

2.- Diferencia entre el santo y el "common man"

Eliot parte de la creencia de que no todo hombre ha sido llamado a la santidad. Santo es aquel que ha tenido una visión que le ha empujado a apartarse del camino normal, que siente la necesidad de sacrificarse por los demás, de salvar el mundo. En esta situación se encuentra Becket cuando dice: "I have had a tremor of bliss, a wink of heaven, a whisper" (98).

El hombre "común" es el que vive una vida más o menos ficticia, inconsciente, vana y falsa y debe de ser ayudado a remontar, por lo menos hasta cierta altura y a comprender el valor del sacrificio y la carga de alegría y tristeza que arrastra una redención, la de Cristo primero, la de un mártir después. El "common man" no ha sentido ese "tremor of bliss" de que habla el Arzobispo, por el contrario se agarra desesperadamente a su mundo, a su "media vida", a sus tristezas y se niega a dar el salto hacia lo que no entiende. Vive en el mundo resignado a su mediocridad, acostumbrado a sus limitaciones y conformado con la idea de que:

"Man's life is a cheat and a disappointment;
All things are unreal,
Unreal or disappointing" (99).

Eliot escribió una obra dramática destinada a explicar las diferencias y los distintos caminos que existen para el santo y para el "common man". Se trata de Cocktail Party que señala un camino "corriente", elegido por el matrimonio Chamberlaine y otro camino "estrecho" y "difícil", de negación de sí mismo y de martirio, elegido por Celia, el santo de la obra.

(98).- Murder in the Cathedral, pág. 76.

(99).- Ibid., pág. 50.

Muchas veces se ha criticado a Eliot por esta diferenciación que marca entre unos y otros y hasta se le ha acusado de colocarse en el lugar de los elegidos. Martin Browne le defiende explicando de qué se trata:

"Eliot has sometimes been called a pessimist because he sees no shining future on the spiritual plane for the majority of us... there are two ways. One, the life of civilized tolerance in the natural world... The other is the adventurous way of the spirit. It is for the few, who are beacons to light the pathos for others" (100).

3.- Progreso del coro

La primera aparición del coro tiene lugar antes de la vuelta de Becket a su diócesis. Han pasado siete años desde que les abandonó. Las mujeres de Canterbury sienten, sin saber por qué, una imperiosa necesidad de ir hacia la Catedral, acompañada de dos sentimientos: el miedo a un peligro incierto y la sensación de estar sujetas a un poder superior. Su corta comprensión les lleva a adivinar un peligro, que creen ligado a lo que tienen más cercano. "El ciclo de las estaciones del año ¿va a ser interrumpido? ¿o turbado?"

"Now I fear disturbance of the quiet seasons
Winter shall come bringing death from the sea
Ruinous spring shall eat our eyes and our ears,
Disastrous summer burn up the beds of our streams" (101).

Y al mismo tiempo, como cristianas, identifican su incierto terror, de forma misteriosa, con el nacimiento de Cristo: "Shall the Son of Man be born again in the litter of scorn?" (102).

Están acostumbradas a la rutina triste de su vida y no quieren que se les saque de ella, desean seguir solas, sin ayuda:

(100).- Citado por G. Weales. ob. cit., pág. 205.

(101).- Murder in the Cathedral, pág. 24.

(102).- Ibid., pág. 25.

"We have suffered various oppression
But mostly we are left to our own devices
And we are contented if we are left alone" (103).

Pero a pesar de ellas mismas, sienten que "algo" les empuja hacia la Catedral y les obliga a convertirse en testigos de un hecho desconocido.

La segunda aparición del coro insiste en la idea del miedo, ahora ya plenamente justificado con la llegada de Becket, que ha aparecido en Canterbury. Las mujeres explican al Arzobispo cómo ha transcurrido su vida durante los siete años de ausencia, llena de monotonía, desgracias y males diversos:

"Living and partly living.
There have been oppression and luxury,
There have been poverty and licence,
There has been minor injustice,
Yet we have gone on living,
Living and partly living" (104).

Pero siguen sin querer que nada cambie y le piden a su pastor que se vuelva a Francia y las deje tranquilas. Las palabras "to leave" y "quiet" se repiten sin cesar. Eliot intenta describir así el horror que al hombre "medio" le produce abandonar su mundo, la pequeñez de la vida diaria, la rutina a la que está acostumbrado, para embarcarse en algo nuevo, como puede ser el mundo de Dios y sus exigencias...

Cuando el coro aparece por tercera vez, el cuarto tentador acaba de dejar al Arzobispo sumido en la angustia. Aparentemente todos los caminos están cerrados para él. El coro refleja ese dolor. Sufre con su pastor. Refleja de una forma sensorial -ésta es una de

(103).- Murder in the Cathedral, pág. 24.

(104).- Ibid., pág. 30.

las características del coro, percibir sensorialmente el mensaje intelectual- la tentación por la que pasa Becket.

El miedo les atenaza más que nunca, lo captan en el aire, en el cielo, en la tierra, que parece alzarse a su paso, en el olor nauseabundo que invade el ambiente, en la extraña luz verdinegra que se esparce. Uniéndose a los sacerdotes y a los tentadores lanzan este grito tremendo: "God is leaving us, God is leaving us" (105).

Hasta ahora habían podido sobrellevar las cargas del trabajo diario, porque tenían la falsa seguridad de que Dios estaba de su lado y ahora ven que su esperanza era falsa y que el pecado, hecho de sombras, trae consigo el abandono de Dios. Y el mal existe, porque ellas pueden verlo en las sombras: "The forms take shape in the dark air" y en la agitación de los animales felinos: "Puss-purr of leopard" y en los pasos del oso: "Foot-fall of padding bear" y en el sonido de las hienas que ríen sin cesar..., porque todo eso forma parte del cortejo del infierno que se acerca a Tomás y también a ellas, forzadas a ser testigos.

Al mismo tiempo que el terror que les produce la contemplación del mal en el mundo, perciben las mujeres de Canterbury un sentido creciente de comunión con el Arzobispo y la certeza de que si él se salva, ellas también se salvarán y si se condena, también ellas. Por esto ahora no le piden que se vaya, sino que se salve.

En este punto el coro ha dado un salto gigantesco. A pesar de ellas mismas han salido de su situación rutinaria para percibir, a través de Becket, el poder del mal y sus terribles consecuencias en el hombre: el pecado y la pérdida de Dios y han sentido también que su salvación va unida a la de su pastor.

El coro vuelve a actuar al comenzar la segunda parte de la obra. Becket está ya seguro de cual es su camino hacia Dios; ha vencido las tentaciones y se ha dirigido a los fieles en el sermón de Navidad. Pero el coro no ha acabado de entender. ¿Qué ocurre?. ¿Por qué no llega la primavera?. ¿Qué tipo de primavera va a llegar?. La esperanza de un acontecimiento salvador sigue plasmándose para ellas en una benévola estación con lluvias abundantes. La espera se les está haciendo larga y se ponen a considerar las palabras que Becket ha pronunciado en el sermón y que han comprendido sólo a medias:

"The peace of this world is always uncertain, unless men keep
the peace of God
And war among men defiles this world, but death in the lord
renews it" (106).

La primera parte es fácil de entender, ellas saben que en el mundo hay guerras continuas, pero la segunda parte de ambas frases es más complicada: la paz de Dios, la muerte en el Señor... Becket ha ofrecido en su sermón una solución para conseguir eso que él llama la paz de Dios, consistente en la purificación del pecado, ¿purificación?. Poco a poco al coro va pasando a una actitud algo más activa. Se trata de "to clean", "to renew". Si el mundo no se purifica en invierno, concluyen, la primavera y el verano siguientes serán estériles.

El quinto momento del coro es el más lírico e importante. Tiene lugar cuando los asesinos están a punto de ejecutar la tarea para la que han venido. Las mujeres huelen esta vez la muerte, la ven, la tocan, la gustan y la sienten. La terrible consciencia de lo que representa el asesinato y la destrucción del orden de Dios, les penetra a través de los sentidos. Es un mundo invertido y monstruoso

(106).- Murder in the Cathedral, pág. 52.

el que flota ante el coro. En esta exposición, dice Nevill Coghill: "The images are chosen to suggest horror, nausea, hysteria, monstrousness, brute-beastliness" (107). Tiene razón. Así como en las obras de Shakespeare el desorden producido por una criatura se convierte en algo cósmico, que se extiende por el universo, así ocurre en la obra de Eliot con el mal causado por los caballeros. Es el equivalente a las tormentas simbólicas que acompañaban las tragedias antiguas. La fuerza destructiva del mal, uno de los jalones en los que se asienta la teología de Eliot, aparece reflejada a través del coro. Además el coro no sólo es consciente del mal como algo ajeno, sino también como algo de lo que se siente culpable, porque se estaba fraguando lentamente en sus propias entrañas, en sus casas:

"It was here, in the kitchen, in the passage,
In the mews in the barn in the byre in the market-place
In our veins our bowels our skulls as well
As well as in the plottings of potentates
As well as in the consultations of powers...
What is woven on the loom of fate
What is woven in the councils of princes
Is woven also in our veins, our brains,
Is woven like a pattern of living worms
In the gust of the 'women of Canterbury" (108).

Y el coro acaba describiendo su aceptación del mal en forma de violación sexual consentida, quizás lo más cercano a su comprensión primitiva de las cosas.

En su próximo canto las mujeres de Canterbury siguen avanzando en su visión espantosa. Las postrimerías aparecen ante sus sentidos. Primero la muerte: "The white flat face of Death, God's silence servant". Después el juicio: "And behind the face of Death the Judgment". El infierno, concebido como ausencia de Dios: "Emptiness, ab

(107).- N. Coghill. ob. cit., pág. 127.

(108).- Murder in the Cathedral, pág. 74.

sence, separation of God" (109).

A través de estas visiones llegan al convencimiento de que ne cesitan un redentor, que están perdidas sin la Pasión de Cristo: "Dead upon a three, my Saviour".

Cuando poco después el Arzobispo cae asesinado, el coro percibe que la sangre vertida ante las gradas del altar, inunda su mundo y se extiende en oleadas hacia el pasado y el futuro, de manera que "el tiempo" en el que los humanos viven, está rojo de sangre. Como Lady Macbeth sienten que esa sangre no puede ser lavada y que el aire, la piedra, los músculos, carne y huesos apuntan desesperadamente a una redención.

Todavía hay un octavo momento en el que actúa el coro. Tras del asesinato los caballeros se han dirigido al público para tratar de justificar su crimen. Sus palabras pueden representar una tenta ción para parte del público, que todavía no ha sufrido la catarsis, pero no para el coro. Las palabras de los asesinos pertenecen a un mundo que ellas ya han superado. El coro ha comprendido por fin. Sabe que el mal existe en el mundo, que ha participado en ese mal y que por eso necesita la Redención. Entiende lo que en este senti do representa la muerte del Arzobispo co-redentor de Cristo. La car ga de tristeza y alegría que su martirio les depara. Puede por tan to irrumpir en un canto de alabanza hacia Dios y de agradecimiento por su muerte en la cruz y por la del nuevo mártir, mientras en el fondo se oyen los ecos de un Te Deum:

"We praise Thee, O God, for Thy glory displayed in all the
creatures of the earth
In the snow, in the rain, in the wind, in the storm; in all of
Thy creatures, both the hunters and the hunted.
For all things exist only as known by Thee, only as known by
Thee, all things exist" (110).

(109).- Murder in the Cathedral, pág. 77.

(110).- Ibid., pág. 90.

Esta es la evolución seguida por el coro de mujeres de Canterbury que representan al cristiano "medio", apático e inmovilista, en presencia del santo y del mártir. Por el sufrimiento han sido sacudidas, iluminadas, arrastradas hacia la consciencia de lo que representa para el hombre el sacrificio de Cristo y sus seguidores. Han entendido que a través del martirio:

"... the ultimate reconciliation of time and eternity, all the reconciliables of life in naturalistic time-nature and spirit, man and beast, the pattern of man's life and the pattern of seasons, and past, present and future -are reconciled and reintegrated..." (111).

Han sufrido una catarsis y ahora poseen otra visión del universo. Antes "sabían y no sabían", ahora entienden cuales son los designios de Dios y lo que espera del hombre.

Esto no quiere decir que el coro de mujeres esté salvado para siempre. El Arzobispo ya les había dicho que pronto se olvidarían de su muerte y de lo que ésto significa, porque el ser humano no puede resistir demasiada realidad.

III) SATIRIZAR LA INCOMPRESION DEL HOMBRE MODERNO HACIA LA POSICION DEL MARTIR

Aunque la intención de Eliot es la de que el público se identifique con el coro y se convierta así en partícipe activo de la tragedia, sufriendo incluso una catarsis similar, sabe que no todos los espectadores sufrirán esa evolución. Algunos se quedarán en el primer estadio, sin comprender los motivos del hombre que se convirtió en mártir, o lo que es peor, interpretándolos mal. Para satirizar a este segundo tipo de público y tal vez para obligarle

(111).- Ver W. Spanos. ob. cit., pág. 93.

a retractarse, saliendo al paso de sus argumentos, es por lo que Eliot construye la escena de los caballeros.

Los cuatro asesinos de Becket, una vez finalizada su tarea, abandonan el siglo XII, el verso y la ficción y se dirigen al público del siglo XX en su propio lenguaje, en prosa, inspirado en los discursos políticos del momento, cargado de tópicos y de clichés de moda y en un tono ligero y humorístico.

David E. Jones dice que la escena es: "the temptation of the audience corresponding to the temptation of Thomas in part I" (112). Grover Smith alega en cambio que el público que se reunió en Canterbury para presenciar el Festival, aceptaría seguramente a Becket como santo y Eliot no tenía necesidad de hacer "reaccionar" a esa clase de público (113). Cleanth Brooks interpreta que el dramaturgo debe de encarar el problema de presentar un martirio a un mundo que ha reducido todo acto de auto-sacrificio a una anormalidad sí quica y llama a esta escena final "técnica violenta o técnica de shock" (114). Lo mismo que Mason, (115) quien acepta la terminología de "shock" y "coup de theatre" para la repentina aparición de los caballeros frente al público. El propio T. S. Eliot reconoce en Poetry and Drama su propósito: "It is intended to shock the audience out of their complacency" (116) y añade que se sintió ligeramente influido por Shaw y su SAINT JOAN al escribirla.

Estructuralmente la escena final es muy importante, porque re-
dondea el tema de la obra. Los cuatro caballeros se complementan

(112).- D. Jones. ob. cit., pág. 61.

(113).- G. Smith. T. S. Eliot. Poetry and Drama (A Study in Sources and Meaning) pág. 185.

(114).- C. Brooks. El misticismo latente en la literatura moderna, pág. 103.

(115).- Mason. ob. cit., pág. 42.

(116).- T. S. Eliot. Poetry and Drama, pág. 27.

con los cuatro tentadores. Martin Browne explica que siempre ha procurado que cuatro actores doblasen ambos papeles, lo que representa una gran ayuda para el público, pues los argumentos usados por los tentadores segundo, tercero y cuarto para convencer a Becket, son similares a los de los caballeros para sugestionar al público (117). Veamos qué argumentos emplean los caballeros para tentar o hacer reaccionar al auditorio:

El primero hace la presentación de los demás y halaga al público asegurándole que cree en su sentido de "fair play" y en el orgullo que el inglés ha tenido siempre por el juicio por jurado. El caballero de Tracy quien, según Mason viene a representar "the guest speaker at a club dinner" (118) habla en un tono que produce la hilaridad. Su lenguaje está repleto de ecos de las cenas políticas y reuniones en clubs de aquellos tiempos. Pero a pesar del tono ligero, el argumento que defiende será una grave tentación para parte del público. Asegura que han obrado con absoluto desinterés y en bien de su patria. Se coloca pues en la posición de un hombre obediente a una convicción profunda, que le lleva a sacrificarse por el bienestar de su país y la obediencia a su rey, lo mismo que la conciencia de Becket le obliga a ser fiel a su Dios: "We realise this was our duty" (119). En realidad se presenta como un mártir de la patria; el rey por razones de Estado no va a reconocer su participación verbal en el asesinato y ellos tendrán que huir de su país etc. Es el equivalente al Cauchon de B. Shaw.

El segundo caballero continúa el argumento en un tono más serio. Pide al público que juzgue con su inteligencia, sin dejarse llevar por sentimentalismos y plantea la contradicción entre los planes del

(117).- G. Weales. ob. cit., pág. 192.

(118).- Mason. ob. cit., pág. 44.

(119).- Murder in the Cathedral, pág. 84.

rey y los de Becket. El rey quería conseguir un Estado ideal, unión de la administración espiritual y temporal.

El rey quería restaurar el orden y ¿qué hizo el Arzobispo?. Lo destruyó todo, se interpuso, se opuso a su voluntad y adoptó una manera de conducirse ofensiva para el rey y el país. ¿Qué puede hacerse con un hombre que obra de este modo? y contesta: "unhappily there are times when violence is the only way in which social order can be secured" (120). Al final, el segundo caballero hace referencia a que ellos dieron el primer paso para la actual subordinación de la Iglesia al Estado en Inglaterra y esto puede interpretarse como disatisfacción de Eliot por ese estado de cosas, ya que lo pone en boca del tentador.

El cuarto tentador acusa a Becket de suicida. Dice que el Arzo**bi**spo usó de toda clase de medios de provocación para conseguir la muerte: volvió a su diócesis; se negó a contestar preguntas; les exasperó más allá de los límites soportables y por lo tanto el vedicto debe de ser de suicidio como consecuencia de una mente en ferma.

Estas son las interpretaciones que de un martirio cristiano, producen ciertas mentes que Eliot conoce perfectamente y que existían en su época. Cuatro mentes "políticas", con diferente tono -más o menos ironía o más o menos seriedad- dan su versión del martirio del Arzobispo de Canterbury. Eliot conoce bien la mentalidad del siglo XX. ¿No aseguran muchos que la reacción de un mártir sólo puede entenderse adjudicándole una mente de lunático?. ¿No le tildarán de traidor a su país?. ¿No admirarán más a los valientes caballeros que se jugaron su futuro para obedecer al rey?.

(120).- Murder in the Cathedral, pág. 86.

La sátira de Eliot contra cierto tipo de conciencia materialista del siglo XX, es la última arma que emplea para conmover a su público y hacerle reaccionar. Ya antes, el propio Becket se había salido de su siglo, al igual que los caballeros, para apostrofar a los que colaboran de esta manera con el mal:

"But for every evil, every sacrilege
Crime, wrong, oppression and the axe's edge,
Indifference, exploitation, you, and you,
And you, must all be punished (121).

(121).- Murder in the Cathedral, pág. 53.

ACTITUD ANTE LA CONCIENCIA

- I) ILUMINACION PROGRESIVA DE LA CONCIENCIA DE UN MARTIR CRISTIANO
- FASE 1ª: Voluntad de actuar siguiendo sus convicciones
- FASE 2ª: Voluntad de "no actuar" - Instrumento de Dios

I) ILUMINACION PROGRESIVA DE LA CONCIENCIA DE UN MARTIR CRISTIANO

La conciencia de Becket es el centro de MURDER IN THE CATHEDRAL. En realidad la de todos los personajes de la obra, incluidos los espectadores. La idea fundamental de T. S. Eliot al desarrollar el tema del Arzobispo asesinado en el siglo XX, es la de aclarar conceptos: el del martirio, el de la conducta del santo, el del papel del hombre "medio" ante un ideal sublime. Eliot, después de haber aclarado su propia conciencia sobre estos puntos, se dispone a formar en profundidad la de cualquier hombre capaz de entender su mensaje. Porque todas las categorías cristianas están presentes en el drama: el santo, la Iglesia jerárquica, el pueblo, los colaboradores del mal...

Como suele ocurrir con los dramas poéticos, apenas comenzado el espectáculo entramos de lleno en el meollo de la cuestión: "They know and do not know what is to act and to suffer", dice Becket refiriéndose a las mujeres de Canterbury en versos que ya he comentado. "Saben y no saben" y por tanto deben aprender a encontrar el equilibrio entre estos dos puntos. Lo mismo ocurre con los sacerdod

tes y con el propio Becket: "They know and do not know". Su conciencia no está plenamente formada y será iluminada de una u otra forma a lo largo de la obra.

MURDER IN THE CATHEDRAL puede entenderse como la progresiva iluminación de la conciencia de un mártir cristiano respecto a sus propios motivos para dar la vida y la de todos los demás respecto a lo que representa un martirio.

La primera parte del drama está dedicada sobre todo, a la iluminación de la conciencia de Tomás Becket. La segunda parte a su repercusión en la conciencia del coro, los sacerdotes y los espectadores. Dado que he estudiado ya la evolución que sufre el coro, las tentaciones "formativas" que Eliot pone ante los espectadores y los frutos que la Iglesia recibe del mártir, creo lo más interesante centrarme ahora en la formación de la conciencia de Becket, el héroe principal.

FASE 1ª: Voluntad de actuar siguiendo sus convicciones

Cuando encontramos a Thomas Becket por primera vez en la obra de Eliot, está totalmente decidido a convertirse en mártir si fue necesario. Es un hombre de fuertes convicciones -fidelidad a Dios y a la Iglesia antes que al rey- y con voluntad suficiente para seguir las hasta el fin. Becket conoce bien cómo debe actuar.

Apenas comenzada la obra recibe la visita de cuatro tentadores, pero los tres primeros no representan grave peligro porque están vencidos de antemano. Creo con Dennis Donoghue (122) que la principal función de estos tres tentadores no es influir en el futuro de Becket, sino ofrecer al público un resumen de lo que tuvo lugar en el pasado. Hay que añadir que, de todas maneras, crean una confusión

(122).- D. Donoghue, pág. 85. ob. cit.

en su mente en el momento crucial de la lucha, porque, incluso vencidas, las tentaciones representan un recuerdo peligroso.

La crítica más extendida las interpreta como símbolos o representaciones de: "good time", la 1ª; "power", la 2ª; y "treachery" la 3ª y se corresponden con las tentaciones de Cristo en el desierto.

El primer tentador llama a Becket "old Thom, gay Thom", "Becket of London", le recuerda aquellos tiempos de amistad con el rey Enrique, días de vida alegre, apacible y sensual y acaba recomendándole que vuelva a la amistad con el rey. Becket no tiene ninguna dificultad en rechazarlo, incluso sin acudir a estímulos religiosos. Hace veinte años esta tentación pudo haber tenido consistencia, ahora no. Como hombre experimentado y conocedor del carácter del rey, Becket sabe que no puede volverse atrás. También en términos filosóficos llega a la misma conclusión:

"In the life of a man, never
The same time returns" (123).

La segunda tentación es algo más consistente, pero se refiere también al pasado y Becket debió vencerla cuando se opuso al rey. Se trata del poder temporal:

"The Chancellorship that you resigned
When you were made Archbishop -that was a mistake...
On your part- still may be resigned" (124).

Es incluso posible, alega el tentador, no buscar el poder por puro egoísmo, sino por hacer el bien. Gracias al poder se puede dispensar justicia, defender la verdad etc.

Becket no duda, su deber es rechazar la tentación de poder, con

(123).- Murder in the Cathedral, pag. 34.

(124).- Ibid., pag. 36.

todos sus atributos para hacer el bien, si para conseguirlo tiene que someterse a las injustas pretensiones del rey.

El tercer tentador presenta un tipo de ofrecimiento nuevo: la coalición del Arzobispo con la nobleza rural para derribar al rey. Esta vez el tentador incorpora a un "country man", "the backbone of the nation", y se propone lograr la libertad del país y acabar con el tirano:

The tyrannous jurisdiction
Of King's court over bishop's court
Of King's court over baron's court (125).

Se refiere al intento de Enrique II de establecer un sistema de leyes controlando el país e incluso la Iglesia. La tentación podría resultar seria para cualquier hombre que se encontrase en las condiciones de Becket. Acabar con la tiranía real y unirse a los señores feudales y conseguir así beneficios para la Iglesia, parecía algo positivo. Pero ello implicaba una traición y Becket era lo suficientemente orgulloso como para huir de semejante felonía. El proprio tentador admira la arrogancia de Tomás cuando contesta: "No one shall say that I betrayed the King" (126).

La primera tentación se corresponde con la de Cristo: "Di que estas piedras se conviertan en panes". La segunda y tercera con la tercera de Cristo: "Todo esto te daré si postrándote me adorarés", aunque está dividida en dos áreas, relacionadas con dos formas de pensar del hombre moderno. Las tres tentaciones son muy fáciles de vencer en el caso de Becket. Primero porque pertenecen al "pasado" y segundo porque está seguro, o cree estar seguro de su deber. En las contestaciones del Arzobispo se advierte que se halla muy le

(125).- Murder in the Cathedral, pág. 43.

(126).- Ibid., pág. 44.

jos de caer en tales debilidades terrenales. El ha sido llamado a algo más elevado. El lucha por una causa superior, a la que alude constantemente y se limita a decir que obra siguiendo sus convicciones y que nada ni nadie le harán cambiar porque no defiende su postura sino la de la Iglesia y porque no puede obrar de otro modo:

"It is not I who insult the King
And there is higher than I or the King
It is not I Becket from Cheapside
It is not against me, Becket, that you strive
It is not Becket who pronounces doom
But the Law of Christ's Church, the judgement of Rome
(127).

Y alude a la ley de Dios sobre la del hombre:

"I give my life
To the Law of God above the law of man" (128).

"I submit my cause before God's throne" (129).

"I must do what is God's will
Wishing subjection to God alone" (130).

Es el grito del individualista que defiende, contra todos, sus derechos de hombre que ha visto la verdad y que no encuentra otra salida. Es la respuesta del hombre con voluntad firme de actuar siguiendo sus convicciones.

FASE 2ª: Voluntad de "no actuar" - Instrumento de Dios

Becket ha afirmado repetidamente que obra por obedecer las leyes de la Iglesia y de su Fundador, dos motivos externos a él y po

(127).- Murder in the Cathedral, pág. 72.

(128).- Ibid., pág. 79.

(129).- Ibid., pág. 79.

(130).- Ibid., pág. 79.

derosos, a los que su conciencia no se puede sustraer. Es cierto. Pero ¿son éstos los únicos motivos?. Eliot va a obligar al futuro santo a realizar un examen de conciencia en profundidad, a través del cual descubrirá que las razones de su actuación, ni son tan puras como creía, ni corresponden exactamente a su condición de mártir cristiano. La purificación o catarsis de Becket será dolorosa, pero al final será capaz de comprender y aceptar lo que ni siquiera había pasado por su mente hasta este momento: que un mártir cristiano no es sólo alguien que actúa por defender unas ideas que cree justas, sino aquel que pone su voluntad al servicio de la de Dios, que se convierte en instrumento de Dios.

La purificación de Becket se realiza gracias a la intervención de un personaje que, aparentemente, le incita al mal. Se trata del cuarto tentador, quien aparece en escena cuando se han desvanecido los tres anteriores.

¿Quién es el cuarto tentador?. A primera vista parece diabólico e incluso utiliza algunas palabras del Mefistófeles de Fausto: "I offer what you desire. I ask what you have to give" (131), pero en la conversación se convierte en agente de la gracia divina, puesto que ayuda a que reaccione la conciencia de Becket. Quizás la ironía de Eliot ha prestado el ángel la apariencia del demonio. No se trata de algo externo al Arzobispo, sino de su "otro yo", que pone en palabras sus propias ilusiones y pensamientos, ayudado por la gracia de Dios.

Si estudiamos obras posteriores de Eliot, por ejemplo Cocktail Party o Family Reunion, encontraremos en ellas unos personajes misteriosos, similares al cuarto tentador, que representan de una u

(131).- La escena con el cuarto tentador: pp. 79 - 88.

otra forma, la obra divina en el hombre: el doctor Reilly y sus ayudantes en la primera y las "Euménides" en la segunda.

El cuarto tentador aparece en el momento en que Becket no espera a nadie más y por tanto lo coge desprevenido. Ese es su primer triunfo psicológico. El segundo consiste en cerrarle todos los caminos y colocarle en una situación espiritual límite. Comienza por aplaudir el rechazo de los anteriores tentadores, alegando que de todas maneras, sus ofrecimientos no tenían validez alguna práctica, porque ni el rey hubiera vuelto a la amistad primera:

You know truly, the king will never trust
Twice the man who has been his friend

ni la envidia de los barones hubiese permitido su regreso al poder:

As for barons, envy of lesser man
Is still more stubborn than King's anger

Todos los caminos están pues cerrados, le dice y sólo queda el que Becket ha elegido. A continuación exalta el cuarto tentador la posición y supremacía del mártir en comparación con el resto de los mortales. Le hace ver que el dominio temporal apenas perdura y que reyes, barones y caballeros tienen un esplendor perecedero. ¿Qué es el poder de un rey si se le compara al de aquel que devana "the thread of eternal life and death" y que posee "the keys of Heaven and Hell"? Los peregrinos se arrodillarán durante siglos ante su tumba, los asesinos llorarán de arrepentimiento y con la ayuda de Dios, realizará milagros.

Becket reconoce que el tentador está describiendo los pensamientos que a él mismo le llenan la mente: "I have thought of these things" y se deja llevar por la exaltación y el orgullo espiritual de convertirse en mártir. El estaba por encima de las primeras tentaciones, que se referían al "tiempo". Su fama y su gloria romperán el tiempo y perdurarán en la eternidad y esa será su venganza sutil contra

aquellos que le han odiado, o no le han comprendido.

El tentador adivina los derroteros optimistas de la mente de Becket y cambia su táctica: ni siquiera el mártir, le dice, se libra del ultraje de los hombres o del olvido: "And men shall only do their best to forget you". Y mucho menos de la incomprensión hacia su heroísmo:

"When men will not hate you
Enough to defame or to execrate you
But pondering the qualities that you lacked
Will only try to find the historical fact"

En este momento la angustia empieza a apoderarse de Becket. ¿Cómo?. ¿No puede ganar una corona eterna?. El tentador le hace notar que ha buscado el orgullo supremo de una gloria personal que perdure en la eternidad y que si persigue ser el más pequeño en la tierra, es sólo para convertirse en el más grande en el otro mundo. Poco a poco Becket comienza a ver claro. Sus propios sueños eran en realidad "dreams to condemnation". Creía haber encontrado el buen camino al volver a Canterbury en busca de un martirio y ahora, de pronto, se da cuenta de que está dominado por el orgullo. ¿Qué puede hacer?. Ni volver hacia el pasado, ni seguir hacia adelante. Se trata de un dilema sin solución. Está atrapado. Desolado, Tomás Becket exclama:

Is there no way in my soul's sickness,
That no lead to damnation in pride?
I well know that these temptations
Mean present vanity and future torment.
Can sinful pride be driven out
Only by more sinful?. Can I neither act nor suffer
Without perdition?

Ante el uso inexacto de los términos "to act" y "to suffer", el tentador repite ahora las mismas palabras, esclarecedoras del significado de estos verbos, que el propio Tomás dijera a las muje

res de Canterbury en su primera aparición y que, como antes he dicho, contienen toda la teología de Eliot:

You know and do not know, what is to act and to suffer.
You know and do not know, that action is suffering,
And suffering action. Neither does the agent suffer
Nor the patient act. But both are fixed
In an eternal action, an eternal patience
To which all must consent that it may willed
And which all must suffer that they may will it,
That the pattern may subsist, that the wheel may turn and
still
Be forever still.

Como dice Northrop Frye (132), el hecho de que el cuarto tentador repita palabra por palabra, el discurso de apertura de Becket, indica que ésta tentación es realmente un acto de gracia, ya que, por sí solo, nunca hubiera encontrado Becket su camino. También Eliot, en carta dirigida a Martin Browne, asegura que el cuarto tentador conduce gradualmente a Becket a la resolución de sus dificultades (133).

Las verdades fundamentales del hombre, en su relación con Dios, están en los versos que repite el tentador, por eso Becket al oir las de nuevo, empieza a ver una salida a su situación desesperada. Ha pensado que no podía "actuar" ni "padecer", porque entendía estos términos en el plano puramente humano. Pero queda la solución de "to act" y "to suffer" según los planes de Dios, entregando su voluntad a la de Dios.

Grover Smith (134) opina que cuando Becket dirige al coro su parlamento, es decir, al comienzo de la obra, se mira a sí mismo como "el que actúa", como dueño absoluto de su voluntad y considera

(132).-- F. Northrop. T. S. Eliot, pág. 128.

(133).-- Ver Allen Tate. ob. cit., pág. 43.

(134).-- G. Smith. ob. cit., pág. 175.

a las mujeres como meros aceptantes de las penas y alegrías que les caerán en suerte, por haber escogido su Arzobispo el camino del martirio. Pero cuando el cuarto tentador le dirige esas mismas palabras, comprende que "el que actúa" no quiere significar él mismo Becket, sino Dios. Y "el que padece" es ahora Becket, no las mujeres. Así es como se da cuenta de que acción y sufrimiento tienen su base en Dios y por lo tanto debe elegir el someterse a la voluntad divina.

Rechazo la opinión de Berst, según la cual no se trata de una rendición auténtica de la voluntad de Becket a la de Dios, sino de una "racionalización" de su grotesca muerte (135). Becket ha entendido y se ha rendido:

Now is my way clear, now is the meaning plain;
Temptation shall not come in this kind again.
The last temptation is the greatest treason:
To do the right dead for the wrong reason

Y a continuación explica a sus fieles en el sermón o Interlude, la doctrina a la que con tanto esfuerzo ha llegado:

A martyrdom is always the design of God... it is never the design of man; for the true martyr is he who has become the instrument of God... who has lost his will in the will of God...

Libre elección. Becket ha llegado a comprender en esta segunda fase de "iluminación progresiva de su conciencia", que debe de aceptar pasivamente la voluntad de Dios respecto a él. ¿Supone esto la anulación de su voluntad humana y por lo tanto del ejercicio de su conciencia individual?. ¿Se trata de una especie de determinismo?. ¿Tiene o no tiene libertad de elección?.

El punto es importante. Estoy tratando de la actitud de Becket ante la propia conciencia y si ser santo presupone la pasividad del

(135).-- Ch. Berst. Bernard Shaw and the Art of Drama, pág. 274.

individuo ante la elección de Dios, tendríamos que admitir que To más Becket no fué libre para actuar, ni mártir de su conciencia. Creo, sin embargo, que se trata de lo contrario. Este personaje tiene tanta o más libertad de actuar que los demás "santos" de es ta tesis. No acepto la opinión contraria de algunos críticos que acusan a Eliot de "desprecio de la personalidad" en MURDER IN THE CATHEDRAL. Desde un punto de vista dramático podría quizás aducirse que el personaje de Tomás Becket incorpora más una actitud que un individuo, que carece de "carácter". Digo "quizás" porque en reali dad la tendencia al orgullo y otras características personales del Arzobispo son evidentes en la obra. Lo que no puede afirmarse es un desprecio a la personalidad, en cuanto a negar voluntad y libertad al personaje. Tomás es absolutamente libre para elegir el seguir o no seguir los dictados de su conciencia. Es libre para reaccionar o no, a las palabras del cuarto tentador.

Frank Kuna da en el clavo cuando señala la dificultad de repre sentar en un escenario algo tan complicado como la decisión libre de "no actuar", dificultad que arrastra a malentendidos. Kuna en cuentra además similitudes entre la obra de Eliot y Das Salzburger Grosse Welttheater de Hofmansthal. En ambas obras, la decisión de "no actuar", constituye el climax dramático. En el misterio de Hof mansthal un mendigo se propone dar un golpe mortal sobre otro indi viduo, aunque finalmente, movido por razones semejantes a las de Becket, baja el brazo armado con el hacha. Desolado, dudoso, el mendigo se lamenta por el miserable papel pasivo que le ha tocado en suerte, pero con la ayuda del "ángel", acepta voluntariamente la pasividad que le ofrecen. El ángel lleno de alegría exclama:

De acciones, alma, era tu afán!
Cerca estaba la oscura inacción,
Pero es bello entrar en el juego,
No inacción ha surgido sino acción (136).

Esto puede ayudarnos a entender lo que significa "la pasividad activa" del drama de Eliot. Se trata de entrar en el juego de Dios, de aceptar con plena libertad una pasividad que, a fin de cuentas, es acción. No creo que para un cristiano, haya dificultad en entender el concepto del dramaturgo. Está en el "fiat" de la Anunciación y el "hágase tu voluntad" del Padre Nuestro. Para Eliot es una obsesión que aparece en muchas de las poesías de su segunda época. Y que en MURDER IN THE CATHEDRAL va condensada en los versos que antes transcribí:

... To which all must consent that it may be willed
And which all must suffer that they may will it...

ACTITUD ANTE LA TRAGEDIA

I) AUTENTICA TRAGEDIA: clásica, moderna y cristiana

I) AUTENTICA TRAGEDIA: clásica, moderna y cristiana

Como en el caso de SAINT JOAN, los críticos de MURDER IN THE CATHEDRAL no están de acuerdo sobre la denominación que debe darse a la obra de Eliot. ¿Tragedia?. ¿Morality Play?. ¿Misterio religioso?. ¿Drama de meditación?.

Fraser opina que: "The play is not a tragedy but a Passion Play" (137); Franz Kuna le llama "misterio religioso" (138); Robert Fisher dice: "The play cannot be thought of a tragedy" (139); y Grover Smith: "It may be probable not to call Eliot's play a tragedy" (140). Otros en cambio, sostienen puntos de vista opuestos. Para Helen Gardner se trata de "A religious tragedy" (141) y Jones (142) la considera muy cerca de la tragedia clásica, sobre todo de la de Esquilo, opi

(137).- G. S. Fraser. The Modern Writer and his World, pág. 213.

(138).- F. Kuna. ob. cit., pág. 56.

(139).- R. Fisher. ob. cit., pág. 46.

(140).- G. Smith. ob. cit., pág. 180.

(141).- H. Gardner. The Art of T. S. Eliot, pág. 163.

(142).- D. Jones. ob. cit., pág. 163.

nión que comparte T. R. Henn (143). Aporto el testimonio, en este sentido, de Tordeur:

"Meurtre dans la Cathédrale est, de notre âge, l'effort le mieux réussi en faveur d'une tragédie moderne... Un personnage invisible, le Roi, semblable à cette Moira antique, à cette fatalité que les humains implorent, redoutent et ne peuvent éviter. Au centre, le héros, le témoin... dont le témoignage s'incarne dans la mort" (144).

Louis Martz escribe (145) que la tragedia de MURDER IN THE CATHEDRAL reside en el contraste entre la actitud del héroe, el cual representa "the secret cause" y por lo tanto comprende el auténtico significado de los términos sacrificio, gloria y redención y la del resto de los personajes, que simbolizan la disposición del ser humano vulgar y su actitud de duda y escepticismo.

Para Raymond Williams la tragedia no está en el contraste, sino en la condición existencial del mundo que se mueve alrededor del santo, del coro, incapaz de salir solo de su mundo rutinario y de trascender una situación precaria:

"The tragedy rests not in the individual destiny of the man who must live the sacrifice, but in the general condition, of a people reducing or destroying itself because it is not conscious of its true condition" (146).

Sintetizando las opiniones de los que niegan a MURDER IN THE CATHEDRAL la categoría de tragedia, distinguiré dos objeciones principales:

- 1) Una obra cristiana no puede ser nunca una tragedia.
- 2) El tono del drama no alcanza la solemnidad requerida por

(143).- T. R. Henn. The Harvest of Tragedy, pág. 228.

(144).- Tordeur. ob. cit., pág. 38.

(145).- L. Martz. ob. cit., pág. 150.

(146).- R. Williams. Modern Tragedy, pp. 152 s.

la tragedia.

El primer punto lo discutí con relación a SAINT JOAN y vale para cualquiera de las obras de esta tesis. Se refiere a que la muerte de un santo no representa su derrota, sino su victoria final y definitiva.

Efectivamente, uno de los requisitos de la tragedia clásica exige la derrota final del individuo y la muerte de Becket marca un triunfo, ya que Dios le ha elegido y él ha aceptado voluntariamente el martirio y todos ganan con su muerte: Dios, Becket, el hombre y la Iglesia.

Pero, ¿es así desde el punto de vista "temporal", usando terminología de Eliot?, ¿o sólo desde un punto de vista trascendente?. Si examinamos el conflicto desde el primer aspecto, no podemos encontrar triunfo, sino derrota: Becket muere, el mal triunfa, su memoria estará muchas veces salpicada por la incomprensión, el odio o el olvido. La privación de una vida y el sufrimiento antecedente son trágicos, por más que obtengan beneficios espirituales en los demás o plenitud en el héroe.

Eliot explica muy bien esta doble vertiente de alegría y tristeza en el sermón que hace predicar a Becket. Son dos los sentimientos que, tanto la muerte de Cristo, como la de los mártires, despiertan en el cristiano. Y es en el aspecto "tristeza", que produce la muerte de Becket, donde se apoya la tragedia.

L. Martz es de similar opinión cuando señala que también la muerte de Hamlet indicaba un cierto triunfo del héroe, triunfo que Horacio recoge en la oración fúnebre y sin embargo nadie osaría decir que Hamlet no es una tragedia. Y lo mismo ocurre con Edipo en Colonna, donde el héroe alcanza, en la muerte, el triunfo final.

La segunda objeción se refiere al tono general de MURDER IN

THE CATHEDRAL. Así como en el SAINT JOAN de Shaw podía hablarse de "cierta" ligereza de tono, en la obra de Eliot no se trata del mismo caso. Con excepción de algunos versos aislados de los tentadores, juegos de palabras, o alusiones a la época moderna, se respira un ambiente de seriedad total.

El problema quedaría reducido al discurso de los caballeros después del asesinato de Becket, donde el humor, la sátira y la técnica de shock, son fácilmente comparables al epílogo de SAINT JOAN.

Como dije allí, se trata de algo ajeno a la acción dramática, prueba de ello que está en prosa, en agudo contraste con el verso del resto de la obra y no resta dignidad trágica al conjunto. Podemos también considerarlo como el "satyr play" de los antiguos griegos, que venía a continuación de la representación trágica y servía para aliviar la tensión emocional.

Para mí estas objeciones apenas tienen validez. Creo que MURDER IN THE CATHEDRAL es, en esencia, una obra trágica, con características similares a las que, comúnmente, se exigen:

1) El protagonista es un hombre principal, Arzobispo de la sede más importante de Inglaterra, famoso en su tiempo y mitificado por la posteridad.

2) El asunto, en opinión de Eliot, presenta las mismas ventajas que los antiguos mitos para los dramaturgos griegos.

3) Como en la tragedia clásica, el héroe pasa por una serie de sufrimientos personales. Estos sufrimientos podrían dividirse en: menos profundos y más profundos. Los primeros están expuestos, en su mayor parte, en forma retrospectiva, puesto que cuando Becket aparece en escena hace tiempo que ha dejado el poder temporal y la amistad de Enrique. El sufrimiento que esto le ocasiona está, sin embargo, latente en el Arzobispo y sería suficiente para indicar

una obra trágica, porque además la oposición al rey le conduce, en último término, a la muerte.

Pero a Eliot no le interesa poner demasiado énfasis en este tipo de dolor, sino en otro más profundo y sutil. Las penalidades de Becket están a un nivel más hondo, porque se refieren a sus dudas y angustias, a su relación con Dios. Son sólo comparables a las del asceta que busca la purificación o a las del místico, que se niega a sí mismo en su camino de unión con el Absoluto. La lucha que, contra sí mismo y contra su orgullo personal, sostiene Becket, pertenece a un nivel de sufrimiento al que, desde luego, puede aplicarse el adjetivo "trágico".

4) Si la tragedia exige unas fuerzas que se opongan al héroe, aquí, como en el punto anterior, tenemos que hablar de dos niveles de fuerzas que se enfrentan con el Arzobispo: en primer lugar las estructuras políticas, para las que se ha convertido en rebelde; en segundo lugar y correspondiendo con el "sufrimiento profundo", hay que hablar de Dios y sus exigencias, de la gran sombra que los designios divinos proyectan, a veces, sobre la debilidad humana. Si en las tragedias antiguas podía hablarse de un "fatum" sobre el hombre, en las cristianas bien puede hablarse de Dios, cuyos planes sobre el hombre deben ser aceptados, o rechazados, aunque, y aquí está la gran diferencia, en total libertad.

5) La catarsis, condición indispensable de toda tragedia, es tá clarísima en MURDER IN THE CATHEDRAL. En Becket tiene lugar al final de la primera parte y es una auténtica purificación de todo lo que, de erróneo o pecaminoso, quedaba en el Arzobispo. Ya hemos visto que la catarsis tiene también lugar en el coro, en los sacer dotes y probablemente en parte del público. Como en las tragedias clásicas, la catarsis de Becket va acompañada de una tempestad sim bólica, percibida y expresada por el coro. Las mujeres de Canterbu

ry describen la conmoción general del universo, que acompaña a la aparición del mal fuera y dentro de Becket, el desorden cósmico, la monstruosa inversión de la naturaleza. Y a través de todo ello, ellas también se purifican.

De la misma manera que MURDER IN THE CATHEDRAL incorpora al mismo tiempo el mito pagano, el cristiano y el moderno -o de todos los tiempos- fundiendo los elementos de todos ellos y acentuando aquello que resulta más válido para el hombre actual, así también, desde el punto de vista de "la tragedia", podríamos decir que la obra de Eliot es al mismo tiempo clásica, moderna y cristiana.

Es clásica porque incorpora el mito de Adonis, Osiris etc. muertos en otoño para renacer en primavera. Pero además hay una influencia directa de la tragedia griega en la estructura de la obra: unidad de lugar: la Catedral de Canterbury; de tiempo: tres días desde la llegada del Arzobispo; de acción: la muerte del mártir y su repercusión en los testigos del acontecimiento. Y también en el uso del coro, en la aparición del mensajero que anuncia la llegada del protagonista etc.

Jones dice a este respecto:

For the form he is mainly indebted to Greek tragedy; his play is essentially a series of episodes linked by stasima or choral odes (147).

También Ashley Dukes (148) y L. Martz señalan su clasicismo, el segundo encontrando, como antes he dicho, una influencia directa de Edipo en Colonna.

Es moderna por las innovaciones y técnicas que el poeta inven

(147).- D. Jones. ob. cit., pág. 51.

(148).- A. Dukes en: T. S. Eliot, a Symposium, pág. 114.

ta para acercar el drama a nuestro siglo: forma métrica, imágenes, lenguaje, filosofía etc. y sobre todo discurso de los caballeros. Y esta fusión de lo clásico con lo moderno está recogida en las palabras de críticos como Mabel Oxenford:

"T. S. Eliot's play Murder in the Cathedral is almost purely Greek with touches now and again of Shakespeare, and also innovations which are essentially modern. Besides the construction of the play the thought is also Greek in its fatalism" (149).

Yo no estoy de acuerdo con que haya toques de "fatalismo" en la obra y apenas puedo compararla con una tragedia de Shakespeare, pero aporoto la cita porque une a la tragedia los calificativos de griega y moderna. Dermot Morrah unía en cambio, en su artículo de The Times sobre MURDER IN THE CATHEDRAL, la influencia clásica y la medieval:

"... a tragedy of the first distinction; its theme is the theme out of which drama itself, and some would say even religion, first grew the story of the priest-King who is slain for his people. But although there is much in the treatment to recall the earlier Greek drama, and particularly that chorus of Aeschylus in the Suppliants, there is also not a little that belongs to Becket's own age... there is something entirely medieval in the hard, keen drive of thought towards its goal" (150).

Y esto nos lleva al tercer adjetivo que hay que aplicar a la tragedia de Eliot: cristiana. Porque el "medievalismo" que Dermot Morrah advierte en MURDER IN THE CATHEDRAL está en el pensamiento religioso, que yo he llamado clásico y tradicional y también en el ritual de la liturgia, elemento importantísimo de la obra. Es claro que se trata de una tragedia cristiana, en la que Becket es figura de Cristo y salva a su pueblo.

(149).-- M. Oxenford. Murder in the Cathedral, pág. 5.

(150).-- D. Morrah. The Times, 2 Nov. 1.935.

Creo que no puede haber duda al conceder a la obra de Eliot el nominativo de tragedia, aunque no se ajuste exactamente a las normas aristotélicas. Pero es que los tiempos han cambiado y la tragedia ha debido, necesariamente, ajustarse a otros criterios. Se trata de una modalidad especial de la tragedia: clásica, moderna y cristiana.

THOMAS CRANMER OF CANTERBURY
=====

Charles Williams

ASPECTOS GENERALES DE LA OBRA DE CHARLES WILLIAMS

I) LA ORIGINALIDAD DE THOMAS CRANMER OF CANTERBURY

- 1.- Peculiar idiosincrasia del autor
- 2.- Forma y métrica utilizadas
- 3.- Aplicación de su concepción religiosa al tema elegido

II) EL PENSAMIENTO RELIGIOSO DE WILLIAMS Y EL DE T. S. ELIOT

- 1.- Puntos en que coinciden
- 2.- Divergencias

I) LA ORIGINALIDAD DE THOMAS CRANMER OF CANTERBURY

El estreno de THOMAS CRANMER OF CANTERBURY tuvo lugar en los claustros de la Catedral de Canterbury el 20 de Julio de 1.936. El tema se centra en los acontecimientos de la vida de Cranmer, desde que el rey Enrique le apartó de su vida de estudioso en Cambridge, hasta que murió en la hoguera en 1.528, como mártir anglicano de la reina católica María. La obra describe, en breves escenas, 28 años interesantísimos para la historia inglesa y la reforma anglicana, en los que el protagonista jugó un papel capital y estudia sobre todo los procesos internos y espirituales por los que el Arzobispo de Canterbury llegó a aceptar el martirio.

Martín Browne, que el año anterior había dirigido MURDER IN THE CATHEDRAL con ocasión del mismo Festival, dirigió entonces la pieza de Williams, y R. Speaight que había interpretado Becket, pasó a hacer el papel de Tomás Cranmer.

Los críticos de las obras que se presentaron al Festival de Canterbury encontraron interesante, desde el primer momento, la de Ch. Williams y "The Religious Drama Society" le pidió que desde en

tonces trabajara para ellos. No todas las opiniones fueron positi
vas. Spanos, por ejemplo, dice de THOMAS CRANMER OF CANTERBURY:

"Is merely a drama of words which cannot succeed on the ordinary stage. The poetry of Cranmer represents a di
fficulty similar to that revealed in the action. As dra
matic verse, it does not wholly succeed. In general the language that expresses the argument is extremely com
plex and makes extraordinary demands on the attention of an audience" (1).

Acepto que el lenguaje que Ch. Williams emplea en esta obra es extremadamente difícil. Se trata de un lenguaje muy intelectual y muy poético al mismo tiempo, cargado de reminiscencias bíblicas y de imágenes que exigen una iniciación previa. Admito también que el verso resulta a veces excesivamente elaborado y falta de espon
taneidad, pero otras veces se trata de un verso magnífico, lleno de energía y con influencias de los metafísicos y de Hopkins.

No acepto, en cambio, que se niegue tensión y energía dra
mática a este drama de Williams, alegando que se trata sólo de "a dra
ma of words". La tensión se deriva, no de las acciones externas, si
no de la lucha interna del protagonista para conseguir elegir el mejor camino y del esfuerzo combativo de Cristo para ganar el alma de Tomás a lo largo de todos estos años. Es una dinámica espiritual. THOMAS CRANMER OF CANTERBURY no es una obra realista, es otra cosa, que Spanos ha llamado "sacramental realism" y "sacramental aesthe
tic" (2).

La prueba de que la obra de Williams marcó un hito la da G. Wea
les al explicar las dificultades que tuvo Mrs. Ridler, importante

(1).- W. Spanos. The Christian Tradition in Modern British Verse Drama, pág. 12..

(2).- W. Spanos. The Christian Tradition in Modern British Verse Drama, pág. 13.

escritora religiosa, a la que unos años más tarde se le encargó una obra de teatro sobre el mismo tema, para celebrar los 400 años del martirio del Arzobispo de Canterbury. A Mrs. Reader le costaba imaginar algo que pudiese competir con:

"so complicated and fascinating a play that any verse-historical run-through of the martyr's career is bound to seem tepid in comparaisou" (3).

"Complicated" y "fascinating". La segunda razón es la que me ha empujado a elegir esta obra entre las comentadas en mi tesis, a pesar de pertenecer exclusivamente a lo que podríamos llamar "teatro de la iglesia anglicana" y no al teatro comercial, escrito para ser representado en los escenarios londinenses. Pertenece a ese renacimiento del teatro religioso en Inglaterra, patrocinado por el Obispo Bell, quién alegaba la necesidad que los dramaturgos tenían de la Iglesia y viceversa:

"The Church needs their vision in drawing men to worship God and in teaching men the truth about life. And they need the help of faith of the Church for their active work" (4).

Pero THOMAS CRANMER OF CANTERBURY supera la media de las obras presentadas a este fin y las supera en originalidad. "Thomas Cranmer is probable unique among plays of martyrdom", dice Weales y yo comparto esta opinión. ¿En qué consiste esa originalidad?. Yo creo que se deriva: 1) De la peculiar idiosincrasia de su autor, 2) de la forma y métrica utilizadas, 3) de la aplicación de su concepción religiosa al tema elegido.

1.- Peculiar idiosincrasia del autor

Nacido en Londres en 1.886, anglicano desde su niñez, Charles

(3).- G. Weales. Religion in Modern English Drama, pág. 233.

(4).- Citado por W. Spanos. ob. cit., pág. 35.

Williams es alabado así por Martín Browne:

"Williams's was a spirit of fire. To hear him read Paradise Lost, in his excruciating cockney accent, was to experience the glory of that sublime creation. His wide knowledge of literature did not result in academic criticism but rather in kindling of sparks in his own and other minds from the blown flame of genius" (5).

La inspiración de Ch. Williams deriva siempre de sus creencias religiosas, que son personalísimas, que dan vida a todo lo que dice o escribe. Como un nuevo profeta difunde en su poesía, en sus novelas, en sus ensayos o en las obras dramáticas, todas las ideas a las que ha llegado, no sólo por su formación anglicana, sino por su experiencia personal. Alice Mary Hadfield, amiga y colaboradora de Williams en sus trabajos editoriales, dice de él:

"His unlikeness to others, his concern with his own vision of timeless things working in human experience, sets him apart from his age, especially from the twentieth century, which is so deeply occupied in contemporary social, psychological, and political things, all particularly subject to time and time's changes. This makes it likely that C. W.'s work will powerfully affect certain kinds of minds, and minds looking for certain kinds of things -things original, things of faith and of understanding and of experience, things not of material value but of good and evil" (6).

y acaba comparándolo con otro gran original, William Blake. Dorothy Sayers también describe la extraña personalidad literaria de Williams:

"Williams' writing is so individual as at a first encounter to disconcert, perplex, or even antagonize those on whom it did not on the contrary, break as a sudden light to them that had sat in darkness" (7).

(5).- M. Browne. Introduction to Four Modern Verse Plays, pág. 12.

(6).- A. M. Hadsfield. An Introduction to Charles Williams, pp. 192-193.

(7).- D. Sayers. Introduction to Williams' James I, pág. X.

Como poeta publicó en 1.912 una serie de sonetos: The Silver Stair, con cierta semejanza a los de J. Donne, en donde atribuye un valor religioso al amor y lo expresa en lenguaje teológico. Más tarde su poesía tiende a desarrollar temas teológicos y filosóficos y se va haciendo cada vez más hermética.

Para sus novelas inventó un género especial, que podríamos definir como metafísico, hecho de una combinación de religión, filosofía y poesía, todo ello rodeado de misterio. Son ejemplo: War in Heaven, The Place of the Lion, Whitchcraft etc., que recuerdan las novelas fantásticas y de misterio y terror del siglo XVIII.

Estas novelas le hicieron muy conocido en E.E.U.U. De ellas ha dicho Saintsbury que "impresiona el poder de imaginación de este poeta hecho novelista" (8). Y Patricia Meyer las describe así:

"On one level, the pleasure of reading a Williams' novel is like that of indulging in high class detective fiction or ghost stories: pure escapism, made more appealing if it touches on important issues. But Williams demands to be taken more seriously than this. The ultimate source of his appeal, it seems to me, is the extraordinary ambition of the attempt he makes: not merely to write good fiction, not just to dramatize theological issues, but to create a new twentieth-century form, an equivalent for the great medieval allegories... The attempt fails, but it suggests important issues in the fiction of our time" (9).

En cuanto a sus biografías, además de algunas de carácter histórico, escribió The Descent of the Dove, sobre el papel del Espíritu Santo, en la Iglesia, que Saintsbury define simplemente como "bio

(8).- G. Saintsbury. Historia de la literatura inglesa, V, II, pág. 386

(9).- P. Meyer. Shadows of Imagination. The Fantasies of C. S. Lewis, J. R. R. Tolkien and Charles Williams, pág. 150.

A Williams se le ha estudiado más como novelista, poeta, teólogo y dramaturgo. Pero es también "literary critic and theorist", como demuestra M. A. Gigrich en su libro titulado An Immortality for its own sake.

grafía del Espíritu Santo" (10).

La primera obra dramática que escribió fué The Myth of Shakespeare en 1.928, a la que sigue The Rite of the Passion, pertenece al grupo de Three Plays, en la que vemos ya un precedente de THOMAS CRANMER OF CANTERBURY en la disputa de Gabriel y Satán y en la creación de otro personaje: The Love. Williams mantenía que el dramaturgo tiene obligación de descubrir:

"Those images of human experience in which the desired religious design can be so achieved poetically that what is palpable to us is the poetic and not the religious purpose" (11).

Es lo que intenta realizar no sólo en THOMAS CRANMER OF CANTERBURY, sino también en las obras que le siguieron: Seed of Adam, 1.936, Judgement of Chelsford, 1.939 y The House of the Octopus, 1.945, la última que escribió antes de su muerte prematura en ese mismo año. Todas sus obras dramáticas pertenecen al teatro religioso. Junto con Dorothy Sayers representa el segundo período de actividad en el drama religioso inglés, que se desarrolló entre 1.930 y el final de la segunda guerra mundial.

2.- Forma y métrica utilizadas

Todos los críticos de Williams están de acuerdo en que se aprecia un gran avance en la forma utilizada en THOMAS CRANMER OF CANTERBURY, si la comparamos con obras anteriores. Utiliza versos de diferente longitud, con ritmo muy variado, abundancia de aliteraciones y continua rima interna. La dicción es densa, a veces excesiva, cargada de palabras, de voces de sentido ambiguo, voces que se repiten aquí y allí, desperdigadas a lo largo de la obra, para dar unión al

(10).- G. Saintsbury. ob. cit., pág. 15.

(11).- J. Heath Stubbs. Charles Williams, pág. 33.

conjunto.

Porque lo más destacado de este drama son las imágenes, saca das algunas de la vida corriente, otras de la Biblia, de los místicos, o de los avances científicos o matemáticos, formando un conjunto apretado de significado, difícil de comprender plenamente, pero enormemente interesante para descifrar. Supongo que la mera representación de la obra, por más que destaque los aspectos rituales, difíciles de percibir en la lectura de la misma, será en cambio incapaz de hacer percibir al espectador todo lo que la música del verso y la dicción utilizada, encierran de belleza y complejidad teológica. Cada nueva lectura aporta riquezas antes ignoradas.

Comprendo que desde el punto de vista dramático esto es un fallo. Una obra debe de procurar ser entendida plenamente en la representación. El teatro está hecho para el escenario, no para la lectura en solitario. Reitero, sin embargo, mi idea de que la forma utilizada en THOMAS CRANMER OF CANTERBURY, por ese mismo exceso retórico, por las metáforas, por el verso, es original en pleno siglo XX, al mismo tiempo que influida por Hopkins y Eliot, como prueba Anne Ridler, en el estudio que hizo sobre el tema (12).

3.- Aplicación de su concepción religiosa al tema elegido

Como explicaré con más detalle en puntos siguientes, el centro de las creencias de Ch. Williams es la Encarnación y Pasión de Cristo en beneficio de la humanidad. Al hacerse hombre, Cristo asume y redime las cosas de este mundo, que estaban corrompidas por el pecado original, libera el espíritu del hombre y lo capacita para captar la espiritualidad del "tiempo". La Encarnación no ocurrió sólo

(12).- Ver A. Riddler. "Introduction" to: Charles Williams; Seed of Adam and other Plays, pág. VII.

en un "tiempo" remoto, sino que el amor de Cristo a sus criaturas redimidas está continuamente actuando en nuestro "tiempo", en ese "tiempo" que es absorbido por la eternidad.

Pues bien, el tema de su obra sobre el personaje histórico Cranmer es la presentación de toda su concepción religiosa. Lo que Williams expone es lo que el Arzobispo de Canterbury realizó en tal o cual ocasión, pero es sobre todo lo que el amor de Cristo logró en el alma de Cranmer. THOMAS CRANMER OF CANTERBURY es un drama sobre la gracia divina.

"Jorge Sand no podía creer que Tirso se hubiera propuesto, al concebir su obra admirable, popularizar el dogma de la gracia" (13), y trataba de buscar en el Condenado por Desconfiado escondidas razones humanitarias o románticas, como nos dice Menéndez Pidal, añadiendo que, en una época como la nuestra, nos hace sonreír el que un gran poeta pueda encontrar inspiración en ideas tan abstractas. ¿No es curioso y original que un escritor del siglo XX, como Williams, centre su obra alrededor del problema de la gracia de Dios?.

Y la originalidad no reside ahí solamente. Está también en Cranmer, en el mártir, el más antiheroico de los héroes. Hasta el final de su vida Cranmer permanece débil, confuso, aterrado, dispuesto a cambiar de ideas, incapaz de distinguir entre el camino verdadero y el falso.

La máxima originalidad de la obra la encontramos en la última escena. La reina católica Maria ha subido al trono de Inglaterra. El Arzobispo de Canterbury es anglicano y la reina le insta a que renuncie a sus ideas heréticas. Asustado, queriendo obedecer a su reina y sobre todo engañado por falsas promesas de salvar la vida,

(13).- Menéndez Pidal. Estudios literarios, pág. 10.

Cranmer decide abjurar. Renuncia a las ideas que ha vertido en palabras y escritos y vuelve a la religión católica. Pero cuando se da cuenta de que, a pesar de todo, la reina no ha abandonado el proyecto de quemarle en la hoguera, Cranmer reconsidera su abjuración. La gracia de Dios obra en él por medio del "Skeleton" y se resuelve a hacer una nueva profesión de sus auténticas y protestantes ideas al pié de la hoguera. En un acto de heroicidad, que es el foco hacia donde converge toda la obra, Cranmer se lanza hacia el fuego, manteniendo que la mano que firmó la abjuración debe de ser castigada primero.

Hasta aquí todo entra dentro de lo normal. En SAINT JOAN de Bernard Shaw encontramos algo parecido. En el momento de debilidad humana, comprensible en cualquier mártir. Pero en la obra de Williams la "debilidad" llega a límites insospechados. Cuando Cranmer está ya en la hoguera, el personaje que hace de "revelador de su conciencia" se vuelve a los espectadores y les dice:

The Skeleton: But I know all
Friend, let us say one thing more before the world--
I for you, you for me: let us say all:
if the Pope had bid you live, you would have served
him.

Cranmer: If the Pope had bid me live, I should have served
him (14).

Esta es la confesión de Cranmer, momentos antes de su muerte. Y sin embargo, como dice Gerald Weales:

"The richness of Williams's conception lies in the fact that, although Cranmer prefers life to martyrdom, his preference in no way belittles either the martyrdom or its meaning for the church" (15).

(14).-- Ch. Williams. Thomas Cranmer of Canterbury, en Four Modern Verse Plays, pág. 200.

(15).-- G. Weales. ob. cit., pág. 151.

II) EL PENSAMIENTO RELIGIOSO DE WILLIAMS Y EL DE T. S. ELIOT

El hecho de que ambos escritores sean contemporáneos, anglicanos, profundamente religiosos, preocupados por exponer su mensaje, "Advocates of classical christianity" (16), y representantes del teatro de la Iglesia, nos da pié para intentar una sucinta comparación del pensamiento expuesto por ambos poetas, no en el plano artístico, en el que T. S. Eliot es superior, sino en el estrictamente religioso.

Conocemos además que ambos escritores mantuvieron una fructífera relación. A. M. Hadfield nos cuenta el encuentro de Williams con Eliot en 1.931, el desarrollo de la amistad allí surgida y la opinión que a T. S. Eliot le merecía Ch. Williams, como escritor y como hombre religioso:

"They had met at a gathering of Lady Ottoline Morrell's soon after the publication of The Place of the Lion in 1.931. Mr. Eliot was then holding the palm of "obscurity" among poets, which C. W. was to wear later. They had tea together, and on and off thereafter they met about twice a year for an evening... Mr. Eliot told me that he found C. W.'s poetry difficult, even The Region of the Summer Stars, but everything he wrote intensely alive with ideas, and all his varied prose and poetry hastening to the same theme... Apart from the conversation something to the spirit was communicated. He was, Mr. Eliot said, a genuine Anglican, and no Papalist... (17).

Ambos escritores se influyeron mutuamente en cuanto al estilo. Anne Ridler estudia el efecto de los primeros dramas de Eliot sobre la versificación de THOMAS CRANMER OF CANTERBURY (18) y en Four Quarters y Cocktail Party se han hallado huellas de Williams (19).

(16).- W. R. Irwin. Christian Doctrine and the Tactics of Romance, pág. 140.

(17).- A. M. Hadfield. ob. cit., pág. 156.

(18).- A. Ridler. ob. cit., pág. VI.

(19).- J. Heath Stubbs. ob. cit., pág. 11.

1.- Puntos en que coinciden

Ambos escritores coinciden en afirmar que la Encarnación de Cristo es el centro de la vida humana. Como he explicado en el caso de Eliot, ésta creencia afecta la visión total de las cosas de este mundo, de la historia, de la trayectoria humana y del tiempo.

Siendo la Encarnación de Cristo el foco central donde concurre lo sucedido en el mundo a lo largo de todos estos siglos, presentes, pasados y futuros, la historia se convierte para Eliot y Williams en un proceso de realización de la obra de la Providencia en el tiempo. Por el nacimiento y la muerte de Cristo todo lo temporal se hace trascendente y la distancia entre este mundo y el otro desaparece.

El mensaje de Eliot y Williams es: hacer llegar a los hombres esta idea de un Dios Redentor, que ha transformado "el tiempo", pero que exige a cambio una colaboración de la parte del hombre.

El hombre debe de entender primero la transcendencia de la Redención y después aceptar lo que la obra de Dios le exige. Algunos hombres serán llamados al martirio, es lo que ambos escritores desarrollan en MURDER IN THE CATHEDRAL y THOMAS CRANMER OF CANTERBURY, otros no llegarán tan lejos, pero todos tendrán que conjuntar su voluntad con la de Dios. Aceptar libremente la voluntad de Dios.

Tanto a Eliot como a Williams se les ha acusado de ser "oscuros". Ward dice de Williams que sus obras: "require an instructed, even an initiated, audience..." (20), y el propio Eliot, curiosamente, encuentra la poesía de Williams "difficult", aunque él mantenía en aquellos momentos la palma de la oscuridad, como hemos leído en la cita de A. M. Hadfield.

(20).- A. C. Ward. 20 th. Century English Literature 1.901-1.960, pág. 72.

La razón de esa supuesta oscuridad ya la di en el estudio so
bre Eliot. Es difícil de exponer en palabras sencillas un mensaje
tan abstracto. ¿Cómo decir que el espíritu o el amor de Dios persi
gue al hombre hasta que se rinde a sus exigencias?. ¿Cómo hacer
llegar a un público del siglo XX, desacostumbrado a manejar concep
tos tan sutiles, incluso a un público como el que asiste al Canter
bury Festival, que la naturaleza es débil pero que Dios no abando
na a sus criaturas redimidas; qué conceptos aparentemente opuestos,
como el del bien y el del mal, pueden fundirse en uno solo; que el
hombre es libre, pero el amor de Dios le es necesario, etc. etc.

La exposición de este mensaje sólo puede hacerse utilizando
un lenguaje abstracto y sobre todo imágenes y metáforas aclarato
rias.

2.- Divergencias

Si Eliot y Williams coinciden en situar la Redención de Cristo
en el centro de su ideología y en utilizar un lenguaje que algunos
han calificado de "oscuro", hay una diferencia que les separa: el
camino que el hombre debe de elegir para llegar a Dios.

Dice Heath Stubbs que:

"In the writings attributed to Dionysius the Areopagite,
which form a fountain-head of the tradition of Christian
mysticism, there are defined two ways by which the human
soul may come to God. These are the Negative and the
Affirmative ways. Viewed from the point of view of the
former, God is defined in negative terms. He is to be
reached by detaching the soul from love of all things
that are not God -the things of the created world-. This
is the way of the Rejection of Images. But the Christian
God is immanent as well as transcendent. Hence, every
thing in the created world is also an imperfect image
of Him. The Way of Affirmation consists in the recogni
tion of this, and in the acceptance, in love, of all
things, not for their own sake, but as images of the Di
vine" (21).

(21).- J. Heath Stubbs. ob. cit., pág. 11.

y acaba señalando cómo Eliot es el seguidor de la via negativa o rechazo de las imágenes, mientras que Williams prefiere la via afirmativa o de aceptación de las imágenes.

Años más tarde Spanos acepta esta diferencia entre ambos dramaturgos poetas, pero añade que no es tan esencial, porque "the two ways are ultimately related" (22).

Estoy de acuerdo con ambos en que lo que diferencia el concepto religioso de Eliot y de Williams radica en el camino que precorizan para llegar hacia Dios. En el estudio de Eliot he dicho que se le acusa de "antihumanista", sin entender que la razón básica es el camino místico "negativo" que sigue, influido quizá por su ascendiente puritano, la influencia de los místicos españoles y el estudio del Zen budista.

Williams elige la via afirmativa y en ello puede influir, según Heath, 1º) su asociación con los Rosecrucians u orden del Golden Dawn, 2º) el misticismo de Evelyn Underhill (23), 3º) y su romanticismo (24).

A. M. Hadfield insiste en la importancia que tuvo para Williams la lectura de Kierkegaard:

(22).- W. Spanos. ob. cit., pág. 46.

(23).- Ver E. Wright. Theology in the Novels of Charles Williams. The Golden Dawn fué una rama de la orden de los Rosecrucians, asociación de estudiantes de magia, ocultismo etc. Evelyn Underhill y W. Yeats también pertenecieron a esta orden.

(24).- Varios críticos literarios insisten en el "romanticismo" de Williams. R. J. Reilly, en Romantic Religion, a Study of Barfield, William and Tolkien, lo compara con el poeta Wordsworth y asegura que: "Williams has made a conscious attempt to bring the manner of romanticism to the matter of religion". También C. S. Lewis, en Essays presented to Charles Williams y Mary Mc. Dermot, en The Theology of Romantic Love, definen el mismo punto de vista.

"It was then that he heard a new voice. It was a voice unheard yet in England... It spoke of faith and paradox and dread. It cried that God is Love and therefore man lives in terror and anguish -God is perfect love just the same; nothing is more certain to him... But he must put up with suffering... (25).

Quizá se podría resumir la diferencia entre ambos escritores señalando que Eliot se apoya más en el esfuerzo del hombre y Williams más en el amor de Dios. No es que Eliot ignore las consecuencias de la Redención de Cristo en el hombre, pero piensa que el hombre, en su debilidad, debe de perfeccionar la naturaleza día a día.

No es que Williams no sepa que el hombre es débil, como consecuencia del pecado original, pero acepta la acción predominante de Cristo. El propio Eliot señala que Williams es un místico del amor: "His is a mysticism, not of curiosity or of the lust for power, but of love" (26).

Y Gunnar Urang dice que la lectura de las obras de Williams:

"Begin to impress us with the possibility that existence itself may be Christian, that wherever there is an act of true humanity there is Christ, that every act of for givenness is the Cross, and that we can confront the no thingness in life because in so doing we encounter the Christ who has gone, before us into the darkness" (27).

En conjunto T. S. Eliot y Ch. Williams son dos figuras que se complementan en cuanto a su pensamiento religioso. Ambos son poetas y poseen una experiencia religiosa que roza el terreno místico. Ambos, en pleno siglo XX, supieron llevar esta experiencia hasta el teatro, dentro de la ortodoxia anglicana. Las vidas de los dos están imbuídas por el misterio de lo sobrenatural.

(25).- A. M. Hadfield. ob. cit., pág. 125.

(26).- T. S. Eliot. "Introduction" to Charles Williams; All Hallows Eve, p. XIII.

(27).- G. Urang. Shadows of Heaven, pág. 92.

ACTITUD ANTE EL MITO

I) CRANMER, MARTIR ANGLICANO Y FIGURA POLEMICA

- 1.- Mito de la debilidad humana
- 2.- Mito del amor de Cristo a la humanidad

I) CRANMER, MARTIR ANGLICANO Y FIGURA POLEMICA

Como en el caso de Tomás Becket, la historia de Tomás Cranmer, también Arzobispo de Canterbury, y también mártir, constituye para los ingleses un mito religioso, o sea una historia verdadera, convertida a lo largo de los años en elemento básico de las creencias y estructuras sociales del pueblo. El tema es bien conocido por el público que asiste a la representación, ya que desde 1.559 aparece en The Book of Martyrs (28), popular en las iglesias y hogares anglicanos y el protagonista fué una figura importante en la reforma inglesa.

Pero, ¿de qué virtudes es arquetipo Tomás Cranmer?. ¿Cual es la fisonomía moral que ha ido perfilándose a través del tiempo?.

(28).- The Book of Martyrs apareció primero en latín y desde 1.533 en inglés. La historia de Cranmer fué incorporada por el propio autor, Foxe, en la segunda edición en latín y ampliada en la edición inglesa de 1.570, titulada: The Ecclesiastical History, containing the Actes and Monuments of thynges passed in every kynges tyme in this realm, especially in the Church of England. (London 1.570).

Todo el mundo está conforme en atribuir a Tomás Becket cualidades de fortaleza, amor a la Iglesia y a los dictados de la conciencia, pero no ocurre lo mismo con Tomás Cranmer. Cranmer es uno de los personajes más polémicos de la historia inglesa. Durante los 400 años transcurridos desde su muerte, el mártir anglicano, quemado en la hoguera por los católicos en 1.556, ha sido atacado y defendido continuamente por biógrafos e historiadores y cada una de sus actuaciones y movimientos interpretados de manera opuesta.

Para los católicos, los continuos cambios de opinión en cuestiones de doctrina y moral, de que hizo gala Cranmer, demuestran que fué un oportunista con pocos escrúpulos. Para ellos el Arzobispo de Canterbury, que preparó y procuró la reforma anglicana, conserva a lo largo de los años su fisonomía de hereje e hipócrita y su continua falta de sinceridad. Si ayudó al rey Enrique en el caso del divorcio de Catalina, fué porque era capellán de los Bolena y le interesaba que Ana fuese reina, y porque se le garantizó el arzobispado máximo a cambio de hacer desaparecer del reino la supremacía del Papa. Le censuran sus dos matrimonios, sus cambios doctrinarios, el abjurar de sus ideas por miedo a morir etc.

Para los protestantes los cambios de opinión de Cranmer muestran sólo la amplitud de una mente dispuesta a evolucionar y a admitir pasadas equivocaciones. Lo mismo alegan al interpretar sus dudas acerca de temas como la presencia real de Cristo en la Eucaristía etc. Consideran que Cranmer comenzó su vida con la desventaja de haber sido educado "papista", por lo que al principio expuso las teorías que le habían enseñado y quemó y persiguió a los protestantes hasta el momento en que la verdad le fué revelada. Una vez que vió la luz, alegan, nunca se apartó de ella. Las retractaciones de los últimos tiempos le fueron arrancadas con falsas promesas de conservarle la vida y, en cualquier caso, todo le fué perdonado en el martirio.

Las distintas opiniones sobre Cranmer comenzaron a escribirse a raíz de su muerte. Primero prevaleció la católica, cuando todavía era reina María Tudor y luego la protestante, cuando Isabel I subió al trono y después de un silencio táctico de un año, comenzó una campaña de propaganda para glorificar a las víctimas de su hermana. El Book of Martyrs, por ejemplo, defiende a Cranmer.

Hubo, sin embargo, escritores que adoptaron una opinión intermedia acerca del Arzobispo, sobre todo en el siglo XIX, en el que se revivió la controversia. Entre muchos ejemplos elijo el de Hallam, cuya "imparcialidad" provocó la indignación de la "Church of England", aunque muchos opinan, como Ridley, que:

"His aloof impartiality was deeply shocking to many Protestants; but his summary is probably the most accurate of all the statements which have been made about Cranmer in the last two centuries" (29).

Para Hallam, Cranmer no es ni el héroe sin mácula que defienden sus correligionarios, ni el ente sin escrúpulos que presentan algunos católicos, sino un hombre "intermedio", arrastrado por las circunstancias, en las que él mismo se había colocado:

"If, casting away all prejudice on either side, we weigh the character of this prelate in an equal balance, he will appear far indeed removed from the turpitude imputed to him by his enemies, yet not entitled to any extraordinary veneration. Though it is most eminently true of Cranmer that his faults were always the effect of circumstances, and not of intention, yet this palliating consideration is rather weakened when we recollect that he consented to place himself in a station where those circumstances occurred" (30).

En el siglo XX parece imposible aceptar los primitivos puntos

(29).- J. Ridley. Thomas Cranmer, pág. 8.

(30).- Citado por Ridley. ob. cit., pág. 8.

de vista, o católicos o protestantes, respecto a Cranmer. Se consi
dera generalmente que el Arzobispo de la reforma no era ni un opor
tunista, ni un instrumento de la tiranía real, ni un honrado "papis
ta" que gradualmente va cediendo a la verdad anglicana. Se descri
be a Cranmer como un ser humano incierto, débil, convencido de su
obligación moral de seguir los deseos del rey y falta de heroísmo
hasta el último instante de su vida, en que parece reunir todo su
valor para lanzarse a la hoguera, manteniendo que la mano que había
abjurado de la verdad, debía arder primero. Ridley, p. ej. dice: "Be
fore this last hour, Cranmer's conduct was far from heroic" (31),
Albert Erhard y Whihelm Neuss le definen como "Cranmer el inconstan
te" (32) y Trevelyan, en A Shortened History of England, asegura:

"Cranmer, mild and cautious, a student scrupulously slow
to choose between two sides in intellectual controversy,
was a man of perpetual moral hesitations and mental re
visions, but whith occassional bursts of courage" (33).

¿Qué hará Ch. Williams con un personaje como el descrito?. Por
que se trata de un mito, y porque su naturaleza de escritor le lle
va a ello: "Williams' problems and themes begin as attitudes toward
the modern world, but find their expression in myth" (34), expondrá
el tema de Cranmer de forma mítica. Descartando la versión católica
primitiva, ya que el autor es un hombre del siglo XX, y además an
glicano, quedan: la acepción protestante, que glorifica a Cranmer,
y la que le presenta como un hombre mediocre, convertido en héroe
en el último instante de su vida.

Ch. Williams elige esta acepción de su personaje, que he defi

(31).- Citado por Ridley. ob. cit., pág. 409.

(32).- A. Erhard y W. Neuss. Historia de la Iglesia, V. IV, pág. 145.

(33).- G. M. Trevelyan. A Shortened History of England, pág. 220.

(34).- Ch. Moorman. Arthurian Triptych, pág. 100.

nido como "intermedia" y "moderna", para, a través de ella, presentarnos un mito doble: 1º) el mito de la debilidad humana, 2º) el mito del amor de Cristo a la humanidad.

1.- Mito de la debilidad humana

El Cranmer de THOMAS CRANMER OF CANTERBURY es un hombre con grandes cualidades de bondad, sinceridad, y amor a la verdad, pero débil y antiheroico. Avanza por la vida queriendo obrar el bien, pero eligiendo a veces el mal. Le es muy difícil distinguir entre la verdad y el error. En realidad no lo logra nunca. Duda continuamente de sus convicciones, que, curiosamente, coinciden primero con las del rey Enrique, después con las de los nobles que ejercen la regencia de Eduardo VI, e incluso con las de la reina María si se le hubiese dado ocasión. Declara nulo el matrimonio de la reina Catalina de Aragón y después el de Ana Bolena, preguntándose a continuación si estará libre de toda culpa en el asunto Bolena. La debilidad y falta de convicciones parecen agudizarse ante el peligro de perder su vida y asistimos a una abjuración total, en la que no sólo se percibe miedo, sino la angustia de haber podido estar confundido toda su vida:

Cranmer: I will sign anything, everything. I have burned,
and the flame is returned on my soul: if it saves from
hell
I may well recant; that may be right; they are,
for they say they are, they are sure, they are strong"
(35).

"they are strong", dice Cranmer, y se siente más débil que todos los que le rodean. Porque ellos están seguros de lo que dicen y Cranmer nunca se siente seguro. El rey parecía tan firme en sus convicciones, y los nobles y "the priests" y "the preachers" y la nueva reina...

que ahora intenta restaurar el catolicismo en Inglaterra. Todos es tán seguros, menos Cranmer, quien sin embargo ocupa la primera po sición de la Iglesia.

Al enterarse de que, a pesar de su abjuración, la reina María va a condenarle a la hoguera, Cranmer, arrepentido de su flaqueza anterior, decide volver a las ideas que ha creído y predicado duran te tantos años y se lanza hacia la hoguera ofreciendo a las llamas la mano que firmó la abjuración. Repito que es el momento cumbre ha cia el que converge toda la obra de Williams. Va a morir como un auténtico mártir anglicano, y de hecho lo hace. ¿Cómo interpretar entonces el diálogo con el Skeleton, que antes cité por su original lidad ideológica y que vuelvo a transcribir?:

The Skeleton: But I know all

Friend, let us say one thing more before the world-
I for you, you for me: let us say all:
if the Pope had bid you live, you would have served
him.

Cranmer:

If the Pope had bid me live, I should have served
him. (36).

¿Qué significan estas últimas palabras de Cranmer, asegurando que si el Papa le hubiese pedido vivir le habría obedecido?. Su he roísmo último, el único de su vida, queda así minimizado a los ojos del espectador y Cranmer vuelve a convertirse en un ser débil, du doso, ambiguo y contradictorio.

La intención de Williams aquí es la de acentuar la esencial debilidad del hombre, incluso ayudado, como Cranmer se encuentra en este momento, por la gracia divina. El hombre limitado, que Wi lliams nos ofrece en su obra de martirio, es el símbolo, imagen e

(36).- Thomas Cranmer, pág. 200.

incorporación de todos los hombres, quienes, a causa de encontrarse todavía en este mundo, no pueden hallar la plenitud. El ser humano, predica en la obra del dramaturgo inglés, está enormemente limitado durante su paso por la vida. Su inteligencia y su voluntad no pueden alcanzar la plenitud. La heroicidad le es muy difícil e incluso, cuando cree poder alcanzarla, también está coartada y es restringida.

Gerald Weales apunta que, en las obras de Williams, encontramos casi siempre:

"The struggle between good and evil... which is almost always resolved in favor of good, but always doubtfully and tentatively so long as the resolution is an earthly one, is as often in terms of love (or love) as it is in terms of Christ or God" (37).

La segunda parte de la frase de Weales nos lleva ya al segundo mito que el dramaturgo presenta en la obra, pero quiero antes recalcar su "doubtfully" y "earthly". Efectivamente, opino con Weales que lo que Williams intenta clarificar en su mito es: que el hombre, icluso si triunfa sobre el mal, y casi siempre triunfa en su teatro, lo hace de manera incompleta, limitada, dudosa, puesto que está todavía en este mundo y la plenitud corresponde al otro.

El héroe de Williams expone ante los ojos del espectador el mito cristiano tradicional del hombre limitado por el pecado original, necesitado de ayuda, imposibilitado para alcanzar la perfección de la verdad, antiheroico, pleno de inseguridades, incluso si se trata del Arzobispo de Canterbury, consejero de reyes e instrumento de una reforma importantísima. Expone el mito de la debilidad esencial del hombre. El portugués F. De Mello Moser ha estudiado la

(37).- G. Weales. ob. cit., pág. 144.

capacidad de creación mítica de Ch. Williams en el conjunto de su obra literaria y también en THOMAS CRANMER OF CANTERBURY, de la que dice lo siguiente:

"Thomas Cranmer of Canterbury é, verdadeiramente, um "mito de Cranmer" na sequência dos mitos dramáticos que Williams escreveu; é também uma interpretação brilhante, da personalidade complexa do tímido estudioso, que a vontade e conveniência do soberano fez ascender a primaz, voltado para os problemas teológico-litúrgicos e submetido a sucesivos dilemas... é, ainda, a história da alma que se redime, após a "noite escura" do despojamento, ao reconhecer a sua total fragilidade" (38).

2.- Mito del amor de Cristo a la humanidad

Si Williams ha transformado a Cranmer en un arquetipo del peregrino cristiano y de su difícil viaje a través del tiempo y de la historia, es, para, a través de él, mostrar la acción de Cristo sobre la humanidad.

A través del Skeleton, que representa sobre todo el Amor, el dramaturgo logra resolver, como dice Weales en la frase citada arriba, la lucha de Cranmer entre el bien y el mal, aunque la resuelva de forma imperfecta, porque Cranmer está todavía en este mundo en el que se ve a Cristo: "In images, through deflections; how else can man see?" (39).

En THOMAS CRANMER OF CANTERBURY se mitifica la manera en la que la debilidad humana progresa hacia la verdad, gracias al amor de Cristo. Se mitifica la idea cristiana tradicional de que el hombre no tiene nada, ni vale nada, ni puede nada, a no ser que se abandone en Dios; de que: "... la caridad de Dios ha sido derramada en

(38).- F. Mello Moser. Charles Williams. Demanda, Visão e Mito, pág. 264.

(39).- Thomas Cranmer, pág. 195.

nuestros corazones por medio del Espíritu Santo" (40); de que: "cuando estoy débil entonces soy más fuerte" (41); el grito de esperanza de "todo lo puedo en aquel que me conforta" (42); y las palabras de San Juan:

"... tenemos siempre por abogado ante el Padre, a Jesucristo, el Justo, El mismo es la víctima de propiciación por nuestros pecados; y no tan sólo por los nuestros, sino también por los de todo el mundo..." (43).

Este mito, que Williams presenta en THOMAS CRANMER OF CANTERBURY, está lleno de una esperanza que se basa en su creencia en la Encarnación y Pasión de Cristo. La acción histórica se transforma en simbólica. Lo personal se generaliza. Lo mismo que Cranmer no es sólo un Arzobispo débil, sino la debilidad humana, el Skeleton no es sólo el amor de Cristo hacia Cranmer, sino hacia toda la humanidad.

Ya no se trata de las relaciones de Cranmer con Dios, sino las de todo cristiano redimido por la sangre de Cristo. La fuerza que el Skeleton aporta a Cranmer, rompe la limitación del espacio y del tiempo, para alcanzar la universalidad.

Si Becket, en MURDER IN THE CATHEDRAL, representa con su muerte, la de Aquel otro que murió por salvar a los hombres, es decir el mito básico cristiano, Cranmer, en THOMAS CRANMER OF CANTERBURY, ofrece algo semejante, acentuando las dos mitades necesarias para completar el ciclo: 1º) el mito de la debilidad del hombre y 2º) el mito del amor de Cristo hacia el hombre.

(40).- San Pablo. Rom V, 1-5.

(41).- San Pablo. Cor XII, 110.

(42).- San Pablo. Phil IV, 13.

(43).- San Juan. 11, 1-2.

ACTITUD ANTE LA HISTORIA

- I) LA FIGURA DE CRANMER FIRMEMENTE ENCLAVADA EN LA HISTORIA
 - 1.- El Absolutismo real
 - 2.- La Reforma
 - A.- Adoration and Communion
 - B.- Cranmer protestante desde el comienzo
 - C.- Importancia de la Biblia
 - 3.- The Commons and the Lords
 - 4.- Obligada esquematización de acontecimientos políticos, sociales y religiosos

- II) LOS PROBLEMAS ESPIRITUALES DE CRANMER EN EL CENTRO DE LA OBRA

- III) PROYECCION DEL HEROE HACIA NUESTRO TIEMPO

- IV) PROYECCION DEL HEROE FUERA DEL TIEMPO

I) LA FIGURA DE CRANMER FIRMEAMENTE ENCLAVADA EN LA HISTORIA

Dice Heath Stubbs que si comparamos el panorama histórico que aparece en MURDER IN THE CATHEDRAL con el de THOMAS CRANMER OF CANTERBURY, encontraremos en esta segunda obra: "A much wider presentation of the historical forces involved" (44).

Estoy de acuerdo con la frase de Heath Stubbs. Aunque ambas son obras de fondo histórico, planteadas sobre el tema del martirio de un personaje famoso que, de alguna forma, choca con el poder del rey, la personalidad de Cranmer es mucho más compleja que la de Becket y también las presiones socio-políticas y religiosas que actuaron sobre el período preciso en que le tocó vivir.

La lucha de Becket contra Enrique II puede entenderse como un choque entre el poder espiritual y temporal y su martirio como la

(44).- J. Heath Stubbs. ob. cit., pág. 32.

victoria final y espiritual contra el rey. Pero el caso de Cranmer no es tan claro. Contemporiza con toda clase de poderes políticos, y en la decisión de su martirio final y de la conducta previa al martirio, intervienen una serie de acontecimientos que modificaron el pensamiento de toda una generación de ingleses: hechos políticos, cambios sociales, discusiones religiosas que venían del continente, comenzaron a extenderse por todo el país, haciendo que la verdad fuese muy difícil de distinguir del error.

Charles Williams ha estudiado profundamente la época en la que se mueve su personaje, prueba de ello las biografías que escribió sobre Bacon, Queen Elizabeth, James I y Henry VII, ésta aparecida en 1.937, precisamente el mismo año de THOMAS CRANMER OF CANTERBURY que, aunque no coincidan exactamente con los años de Enrique VIII Tudor, le ayudarían a entender la complicada e interesante época isabelina. A. M. Hadfield dice:

"C. W. had a special understanding of, and feeling for, the Elizabethan Age. He was unusually fitted to enter into its enormous intelligence and consequent demands, its scope and colour and darkness, its conflict between glory and necessity" (45).

THOMAS CRANMER OF CANTERBURY tiene dos partes, divididas en numerosas escenas. Los hechos más sobresalientes de la historia de Inglaterra, que tuvieron lugar desde 1.528, año en que Cranmer de ja Cambridge para ir a la corte de Enrique VIII, hasta 1.556, en que muere en la hoguera, están, no sólo integrados en la obra, sino incluso señalados en los márgenes del texto, para ser leídos por una voz en off, durante la representación. Como jalones e hitos que acompañan el caminar de Tomás Cranmer, las fechas y hechos más importantes de aquella etapa histórica, variada y conflictiva, forman

(45).- A. M. Hadfield. ob. cit., pág. 91.

el entramado de la historia espiritual del Arzobispo.

Los argumentos que Enrique VIII utiliza para convencer a Cranmer de que le ayude a separarse de la autoridad papal, las esperanzas de Ana Bolena, el nombramiento de Tomás para el Arzobispado de Canterbury, "the English Bible", la conjuración de los lores contra Cranmer, la muerte del rey, el advenimiento de Eduardo VI y después de María Tudor, éstos y otros muchos acontecimientos, están señalados al margen y expuestos en el contexto.

En su obra Williams destaca tres ideas por su importancia excepcional: 1º) el absolutismo real, 2º) la fuerza de la Reforma, 3º) los movimientos sociales protagonizados por "lords" y "commons".

1.- El Absolutismo real

El trono de Inglaterra, con la corona suspendida sobre él, ocupado o no, es un símbolo importante que debía aparecer en cada representación de THOMAS CRANMER OF CANTERBURY. Martín Browne escribe en 1.956 que: "Besides the central theme, the play contains a profound study of the idea of Kingship" (46) y creo que tiene razón. Y este profundo estudio descubre una monarquía absoluta que exige sometimiento y unos súbditos obedientes que ni siquiera se planteaban el desafío al rey. Cuando Tomás Cranmer, a la pregunta de Enrique sobre la presunta obediencia que le debe como súbdito, responde: "The will of the King is as the will of God" (47), no está profiriendo una frase amable hacia su superior, sino que está transformando en palabras el sentir generalizado e imperante en aquel tiempo. En la época Tudor la teoría medieval, que sostenía el derecho divino de los reyes, puesto que la Iglesia y el Estado estaban ligados en

(46).- M. Browne. "Introduction" to Four Modern Verse Plays, pág. 13.
(47).- Thomas Cranmer. pág. 149.

tre sí y la ceremonia de la coronación era un sacramento, había recibido un gran impulso, debido seguramente a la urgente necesidad de estabilidad política, sólo garantizada por una monarquía indiscutible. Desafiar al rey era desafiar el sistema de vida "divinamente ordenado". A un rey ungido no se le podía hacer frente.

Shakespeare desarrolla esa misma teoría del absolutismo real y del derecho divino de los reyes, a lo largo de las nueve obras que escribió acerca de la historia inglesa. J. Wain, por ejemplo dice: "La creencia de Shakespeare con respecto a la política inglesa era la teoría del derecho divino de los reyes" (48).

No puede extrañarnos, pues, que Williams presente el absolutismo real y el acatamiento necesario a ese absolutismo en el centro mismo de su obra sobre Cranmer. Como veremos en la sección dedicada a la "ACTITUD ANTE LA CONCIENCIA", Cranmer tiene su conciencia sometida, obligada a los reyes. Y esto resulta mucho más "histórico" que la actitud de otro dramaturgo inglés de esta tesis, Robert Bolt, quien, al estudiar a un personaje de esta época, Tomás Moro, le atribuye una libertad de conciencia respecto a las órdenes del rey, y unos sentimientos de satisfacción del "yo" personal, que realmente superan el sentir de aquel tiempo. La creación de una conciencia en Cranmer, que se somete naturalmente al rey, es un gran acierto histórico de Williams.

Cranmer no es el único personaje de la obra en quien se refleja el sentimiento de obediencia hacia el poder absoluto. Todos aquellos que tienen un papel en la pieza de Williams son monárquicos y respetuosos hacia las órdenes del rey, los "lords" por conveniencia, los demás por pura lealtad.

(48).- J. Wain. El mundo vivo de Shakespeare, pág. 39.

The Skeleton, es decir el representante celestial, despliega sus inquietudes a la muerte del rey Enrique VIII:

"Ohé, the King is dead.

Protection is taken away; the world grows unkind.

The man must carry himself; his mind

follows its vision after its mode

Through the uneasy palace to its god's abode;

Ohé, the King is dead.

The twin hungers are loosed; an amphibian shape
monstrously crawls from dungeons of need; ... (49).

Y el coro de "singers" piden la protección del cielo para que el rey ejerza su derecho, persiga la justicia y logre así la paz del reino y de los corazones:

"... He shall keep the simple folk by their right; defend
the children of the poor, and punish the wrong doer.

They shall fear thee, as long as the sun and moon
endureth: from one generation to another.

He shall come down like the rain into a fleece or
wool even as the drops that water the earth (50).

Los "commons" saludan regocijados la proclamación de Eduardo VI y exigen que les sea mostrado:

The Commons: King Henry is dead

King Edward is on the throne.

Long live the King!

God save King Edward the Sixth!

He is a pretty boy!

and pious.

Where is he?

God bless him!

bring him out!

Shaw him!

where is he?

Shaw us the King! (51).

(49).- Thomas Cranmer, pág. 165.

(50).- Ibid., pág. 147.

(51).- Ibid., pág. 166.

Con este trans fondo de obediencia ciega a la voluntad real, que se desprende de la lealtad que los súbditos ingleses dedicaban a sus soberanos, puede comprenderse, con más facilidad, por qué razón acataron cambios tan transcendentales para su país.

2.- La Reforma

En la Historia de la Civilización Occidental de Hayes, Baldwin Cole, puede leerse lo siguiente acerca del desarrollo de la Reforma, en los años en que Cranmer fué Arzobispo de Canterbury:

"Bajo Enrique VIII la Iglesia de Inglaterra se había separado de la de Roma, pero conservó la doctrina católica. Bajo su hijo Eduardo VI, la Iglesia inglesa se movió rápidamente en dirección al protestantismo. Eduardo tenía nueve años cuando subió al trono y el verdadero poder estaba en las manos de varios nobles que estaban deseosos de llevar al país hacia el protestantismo. Bajo su influencia a los calvinistas y luteranos pudieron predicar libremente. Nuevos artículos de religión, diseñados para establecer la posición de la Iglesia anglicaa na eran, sin excepción, de tono protestante" (52).

Todo este complejo proceso de cambios y modificaciones, que van haciéndose más profundos con el paso de los años y con la llegada al trono del joven rey Eduardo, forman, junto con lo expuesto en el punto anterior, el fondo histórico en el que se desarrollará el tema de la obra, o sea la conquista de la gracia en el alma de Cranmer.

A.- Adoration and Communion

Para evocar el ambiente de discusiones continuas, que comenzaron en las Universidades y se extendieron poco a poco a todo el país, Williams nos ofrece pinceladas, escuetas pero efectivas, que aparecen en las conversaciones entre "priests" y "preachers", en las voces de los "commons" etc.

(52).-- Hayes, Baldwin, Cole. Historia de la civilización occidental, VI, pág. 549.

Al comenzar la obra dos sacerdotes discuten en Cambridge acerca de la primacía del sacramento o sacrificio de Cristo o de la palabra evangélica:

The Priest: The Lord remember you!

The Preacher: The Lord remember you!

The Priest: Because you have forsaken him alone,
The Lord shall smite you with scabs and emerods.

The Preacher: Because you have followed lying gods,
The Lord shall set over you gods of stone.

The Priest: Atheist!

The Preacher: Idolater!

The Priest: Beast!

The Preacher: Devil!
Will you silence God's Word?

The Priest: Will you touch God's altar?
You shall come to the fire with your hands in a halter:

The Preacher: And the Lord shall fling you to your own evil.
(53).

Las repercusiones que estos puntos de vista, dispares y violentos, tuvieron entre el pueblo, están sugeridas en la obra a través de las protestas del parlamento de la cámara de los comunes:

Voices from the commons: Adoration!
Communion!
Adoration!
Communion!
Up with the clergy!
Down with the clergy!

(53).-- Thomas Cranmer, pág. 143.

Texts and the Fathers!
Texts and the Councils!
Jesus, have mercy!
Antichrist!
Antichrist!
They lie in hell; death gnaws upon them!
Shibboleth!
Shibboleth!
Abracadabra! (54).

El pueblo está dividido. No sabe si los "priests" o los "preachers" están en la verdad. No distingue entre la babel teológica en la que está inmerso. Unos lanzan el grito católico de "adoración", y otros el protestante de "comunión", acepciones éstas que van cambiando de significado conforme la Iglesia de Inglaterra se va acercando al protestantismo. El conjunto es el "abracadabra" de la última línea.

A lo largo de la obra la Iglesia, dividida, sigue discutiendo entre "accipe" y "audi", sobre "the ritual for communion" y sobre "how can flesh absorb spirituality", mientras los "commons" se rebelan en alguna ocasión y piden que les sea devuelta la vieja religión:

Voices: Give us back something we can pray to!
Give us back the thing that hangs in the church.
Give us back our shows and songs!
We will not have the Mass said in English!
We desire Latin and processions and a great to-do!
We will not have the Bible printed in English!
We will not have two sorts of communion... (55).

Estos ejemplos muestran lo que me interesa destacar, es decir, que en la obra de Ch. Williams está presente la conmoción religiosa que movió al pueblo inglés en el siglo XVI.

(54).- Thomas Cranmer, pág. 151.

(55).- Ibid., pág. 168.

B.- Cranmer protestante desde el comienzo

El Cranmer de Williams es un protestante desde sus años de Cambridge, a diferencia de otras versiones que lo pintan como católico que se va adaptando a los deseos de Enrique VIII.

En contestación a la discusión entre "priest" y "preacher", transcrita más arriba, Cranmer se declara atraído a la nueva religión, después de largos años de estudio y compara la actual situación de la Iglesia Católica con "la segunda caída del hombre". Así como Dios tuvo que intervenir para salvar a Adán de su primera caída, enviando a su Hijo al mundo, así habrá que buscar una solución para esta segunda caída:

"But now is man's new fall: now the fresh creature,
his second nature, nurtured by grace from the old,
lusts to withdraw itself and withhold
from the lawful food of God's favour; it lies
on the sea-broad floor of the Church, and its eyes
shut themselves on the steep sacramental way,
for it beats its heart in a half-sleep,
blindly covered by that panoply's art it was bid
rid itself of... (56).

Desde el principio la "imagen" de su mente es instaurar en el reino, con ayuda del rey, las auténticas ideas cristianas y ésta es la razón, más o menos verdadera, que le empuja a ayudar a Enrique en su divorcio de Catalina de Aragón. El propio Skeleton le incita, quizás con cierta ironía, a plegarse al rey, para así restaurar la fe verdadera: "Now is your chance, Thomas, to serve Christ! (57).

El fallo de Cranmer no está en la mente, sino en la debilidad del corazón, en la falta de fuerza para llevar adelante sus convic

(56).- Thomas Cranmer, pág. 145.

(57).- Ibid., pág. 149

ciones, si éstas no coinciden con las del rey. A la muerte de Enrique, Cranmer puede avanzar más en la implantación de su pensamiento protestante, pero no admite oposición. Cuando los "commons" se rebelan y piden a gritos que la antigua religión les sea devuelta, Cranmer les insulta furioso:

"You ignorant rough creatures, you rocks
and heaths,
who will have the mystery of Christ to be no more
than an unintelligible monster, risen
from your and your fathers' past, the lapse and beat
of time through something hung in a shell of gold,
you ask you know not what: because of my office
and my duty to God and the King, now will I say
what you should know and cannot: therefore hear" (58).

Esta aparente seguridad de Cranmer en la nueva religión, no impide que las dudas le asalten cuando la reina María decide que la auténtica religión es la católica, pero en líneas generales el Cranmer que Williams nos describe en su obra de teatro es un protestante.

C.- Importancia de la Biblia

Williams no olvida que un elemento fundamental para la expansión de las ideas anglicanas en Inglaterra fué el poner las Sagradas Escrituras, la "palabra" de Dios, interpretada y traducida por Cranmer o sus ayudantes, a la altura del pueblo. El historiador Trevelyan recalca que esto fué un paso importante para que el pueblo aceptase los cambios:

"The English Reformation, which had begun as a Parliamentary attack on Church fees, and proceed as a royal raid on Abbey lands, was at last to find its religious basis in the popular knowledge of the Scriptures which had been the dream of Wycliffe" (59).

(58).- Thomas Cranmer, pág. 168.

(59).- G. M. Trevelyan. ob. cit., pág. 160.

En THOMAS CRANMER OF CANTERBURY encontramos el ataque de los "lords" contra las riquezas de la Iglesia, de que habla Trevelyan, y la importancia de la traducción de la Biblia primero y del Common Prayer después, está ampliamente acentuada por Williams. En 1.537, fecha acotada al margen del texto, el Arzobispo de Canterbury se presenta ante el rey Enrique para ofrecerle la versión inglesa de lo que se llamó "Cranmer's Bible", que es esencialmente el texto de Tyndale. Tres representantes del pueblo muestran su entusiasmo ante las bellezas, hasta ahora incomprendidas, de la palabra de Dios, mientras Cranmer convence al rey de cuan maravilloso es introducir a Cristo en la lengua inglesa:

"... the Word
takes the sound heard natively around,
the excelling grace of speech; in our proper land
deigns He -O marvel!- to stand; this is His type,
ripe for communion, this His image, Sir,
let the King's grace bountifully prefer
this; enfranchise Christ into English Speech" (60).

De 1.549 a 1.552, nos dice la nota de Williams al margen del texto, Cranmer escribe The Book of Common Prayer. Enrique VIII ha muerto en 1.547 y los nobles que rigen el país durante la infancia del nuevo rey Eduardo están dispuestos a acelerar la instauración del protestantismo en Inglaterra, idea que coincide con la del Arzobispo de Canterbury.

The Book of Common Prayer vino a ser la adaptación dogmática de las doctrinas luteranas y calvinistas y se debe totalmente a Cranmer. En la obra de Williams, Cranmer, sentado ante su escritorio, aparece como arrebatado por la inspiración divina: su pluma avanza, su corazón se dirige a Dios, mientras "the singers" y el

(60).- Thomas Cranmer, pág. 173.

propio Skeleton alaban a Dios por la inspiración que le domina:

"... there we offer and present unto thee, o Lord, ouru selves, our souls and bodies, to be a reasonable, holy, and lively sacrifice unto thee; humbly beseeching thee, that all we who are partakers of this holy Communion, may be fulfilled with thy grace and heavenly benedic tion..." (61).

3.- The Commons and the Lords

"The Instrument chosen by Henry to effect his Royal Reformation was Parliament. The Reformation had the effect of doubling the importance of Parliament... In Henry's Parliament debate was fairly free, at least on subjects with which the King wished the Houses to deal..." (62).

dice Trevelyan. Y este rasgo histórico tampoco es olvidado por Williams.

Lords y Commons, bajo la mirada atenta del rey, juzgan, critiucan, y aceptan o rechazan las reformas de Enrique. He citado: las voces de "Adoration y Communion", que reflejan opiniones opuestas en "los Commons"; las alabanzas de tres de ellos a la aparición de la Biblia en inglés; y las protestas y rebeliones de 1.549 que, de alguna manera, se reflejan en el Parlamento. Habría que añadir la lealtad incondicional de los "commons" a la corona.

En cuanto a los "lords", su lealtad exige ciertos beneficios a cambio. En la primera parte de la obra exigen que les sean dadas las tierras y riquezas de los monasterios, más tarde acusan a Cranumer de ser un peligro para el reino, por la sola razón de que no se pliega a sus deseos:

The first Lord: dangerous to your Majesty.

(61).- Thomas Cranmer, pág. 173.

(62).- G. M. Trevelyan. ob. cit., pág. 223.

The second Lord: dangerous to your Majesty.

Both Lords: Comotions, uproars, rebellions conspiracies!
(63).

y a la muerte de Enrique VIII se acercan al trono de Eduardo, "they perch on the arms of the throne", "they lift up the crown" y ante los murmullos de descontento de los comunes, aseguran sus propósitos de gobernar Inglaterra:

"The King is behind us and in us; we are
the King:
we shall rule England for thrice a hundred years" (64).

Ellos aplastan por la fuerza de las armas las rebeliones, procuran el avance del protestantismo en Inglaterra y sólo cambian de signo ante la llegada al trono de la reina María, a la que venden gustosos a su antiguo Arzobispo.

"Commons and Lords", sus motivos, creencias y oscilaciones, la reacción de los súbditos de Enrique, Eduardo y María, reflejada en sus representantes en el Parlamento, forma también el fondo histórico de la obra de Williams.

4.- Obligada esquematización de acontecimientos políticos, sociales y religiosos

Todo está en THOMAS CRANMER OF CANTERBURY, la conmoción religiosa que vive el país, la creencia protestante que guió a Cranmer desde los primeros días de Cambridge, el impacto de la traducción de la Biblia al inglés, la acogida que "commons" y "lords" dan a la reforma a lo largo de varios años. Pero todo está de forma resumida y esquematizada, ya que el tema central es el problema espiritual

(63).- Thomas Cranmer, pág. 156.

(64).- Ibid., pág. 162.

del protagonista y la obra se extiende a 28 años de la historia de Inglaterra. ¿Cómo va a detenerse el escritor, en la forzada brevedad de una representación teatral, a reflejar concienzudamente lo que ocurrió en aquellos años tan conflictivos?. Prefiere seguir la norma de la sugerencia, de las pinceladas breves, pero efectivas, de la insinuación, del gesto teatral.

Todos los ejemplos de los puntos anteriores servirían para de mostrar la técnica esquemática de Williams y Martín Browne tiene razón cuando asegura:

"The history... is told in a manner that sometimes takes too much in the audience for granted, but is always lively and to the point" (65).

Evidentemente, al público no iniciado en la historia inglesa de este período, le será muy difícil la comprensión total de los acontecimientos que ocurrieron. Pongo un solo ejemplo basado en el personaje de Ana Bolena. Williams sigue con ella la misma táctica que en otras ocasiones. En lugar de explicar largamente su ambición por ser reina de Inglaterra, que le exige convertirse antes en esposa legítima de Enrique, cosa que arrastra consigo el divorcio y la separación de Roma, en vez de desarrollar el poder que ejercía sobre el rey, Williams se limita a hacerla intervenir tres veces en la conversación de Enrique con Cranmer. La primera vez, se dirige Ana, con voz doliente, a su enamorado, pidiendo:

"Henry, Henry, Henry, make me a wife" (66).

La segunda vez sólo cambia una palabra:

"Henry, Henry, Henry, make me a queen" (67).

La tercera vez se dirige a Cranmer:

"Make me irretrievably, irretrievably, the King's" (68).

(65).- M. Browne, pág. 12. ob. cit.

(66).- Thomas Cranmer, pág. 148.

(67).- Ibid., pág. 149.

(68).- Ibid., pág. 150.

Años más tarde Ana Bolena es acusada de adulterio. Todavía confía en que el rey evitará su muerte. Cranmer acaba de venir de una entrevista con Enrique, y Ana se lanza a su encuentro para saber el fallo real sobre su vida. El diálogo es el siguiente:

Anne: What does King Henry say?

Cranmer: Alas, madam, ira regis mors -the wrath of the King is death (69).

El Skeleton cubre a Ana con su manto y ésta desaparece seguida del Arzobispo. La elevación y caída de Ana Bolena están reflejadas en esas breves palabras y en los gestos que las acompañan.

II) LOS PROBLEMAS ESPIRITUALES DE CRANMER EN EL CENTRO DE LA OBRA

La idea de Charles Williams, al escribir THOMAS CRANMER OF CANTERBURY, no es la de darnos una serie de hechos históricos, políticos, sociales o religiosos, en los que Cranmer intervino o por los que fué influido, sino la de seguir el itinerario espiritual de un hombre débil que, por la gracia divina, se convirtió en mártir. THOMAS CRANMER OF CANTERBURY no es una obra "histórica", sino una obra de martirio.

Heath Stubbs afirma que: "The climax of his tragedy is his final acceptance of the suffering" (70).

G. Weales asegura que:

"The richness of Williams's conception lies in the fact that, although Cranmer prefers life to martyrdom, his preference in no way belittles either the martyrdom or its meaning for the Church" (71).

(69).- Thomas Cranmer, pp. 154 - 155.

(70).- J. Heath Stubbs. ob. cit., pág. 32.

(71).- G. Weales. ob. cit., pág. 151.

Y Spanos nos dice:

"Though the drama is projected within the larger historical context -the conflict between Roman Catholicism and the English Reformation, which Cranmer had a large part in shaping- Williams focuses primarily on the historically elusive Archbishop. His purpose is to probe the very depths of Cranmer's complex being to reveal the weakness below the surface of his actions that led him to moral compromise at every step of the way. But Williams is not writing a character study in the nineteenth-century tradition of historical drama" (72).

La complejidad espiritual del Arzobispo, la acción de Cristo sobre su alma, el tipo de martirio en el que desemboca su lucha espiritual, la Redención de Cristo y su influencia sobre el hombre. Estos son los temas reales que se debaten en la obra de Williams.

III) PROYECCION DEL HEROE HACIA NUESTRO TIEMPO

A pesar de que el Cranmer de Williams está firmemente enclavado en la historia de su tiempo, la intención del dramaturgo es la de acercarlo al nuestro, para así llegar mejor al público de hoy. Su deseo es hablar por medio de Cranmer a los hombres del siglo XX.

El personaje que acerca el siglo XVI al siglo XX es el Skeleton. Uno de los papeles del Skeleton es, según Heath Stubbs: "both a commentator on the action and a mainspring of it" (73) o, lo que es casi lo mismo, en palabras de Weales:

"acts as a vice, stirring up and commenting the action" (74).

(72).- W. Spanos. ob. cit., pág. 151.

(73).- J. Heath Stubbs. "Introduction" to Collected Plays, by Charles Williams, pág. IX.

(74).- G. Weales. ob. cit., pág. 150.

Como coro, comentador e instigador se sale de su siglo, habla a veces en lenguaje moderno, que combina con el bíblico, y hace de puente entre el pasado y el presente.

Persigue incesantemente a Cranmer, pero muchas veces se dirige también a los comunes, que representan a los hombres de todos los tiempos y a los espectadores, a los que apostrofa y urge a que aprendan al ver los fallos de Cranmer. Cuando el rey se queja a su Arzobispo de que Ana no es lo que él creía, el Skeleton se vuelve al público y ve en sus corazones: "A remark few of you die without making" (75).

Cuando el rey se preocupa en saber cual ha sido su verdadera identidad el Skeleton le reconforta: "You will know", y volviéndose al público le profetiza también: "So will you" (76).

En otra ocasión advierte el auditorio de que la fuerza del amor de Dios puede empujarlos a ellos, ahora tan pasivos, a entregarse a la voluntad de Dios:

"And you, whose hands are still, lying now so quiet,
one day, against your will, I may bid them move
in their own life; then they shall crawl
slowly up sides, shoulders, and heads,
till each spreads
palms and fingers there, and waggles assent
to all sins I call against them" (77).

IV) PROYECCION DEL HEROE FUERA DEL TIEMPO

Ya he dicho que el concepto religioso de Williams participa, con T. S. Eliot, de lo que Spanos llama visión sacramental, en cuyo centro se halla la Redención de Cristo, y en la que el tiempo real

(75).-- Thomas Cranmer, pág. 153.

(76).-- Ibid., pág. 164.

(77).-- Ibid., pág. 172.

es un mero depender del tiempo eterno, que absorbe todos los acontecimientos. El problema y el logro de Williams es: infundir una dimensión simbólica, dentro de la acción histórica que está presentando, por la que el héroe se transforma en "figura" o "arquetipo" y deja de pertenecer a su tiempo para ser de todos los tiempos.

Así la historia de Cranmer, aparentemente jalonada de fechas históricas que pertenecen al "tiempo", no se detiene en este "tiempo", sino que se extiende a todos los demás. Y si consideramos que el héroe de la obra es el Skeleton, o sea la acción de Cristo en el mundo, esta acción se diluye también en un tiempo sin barreras.

En el apartado anterior he explicado cómo el Skeleton hace de puente entre el siglo XVI y el XX, pues bien, habría que añadir que su labor real es absorber el tiempo y arrastrarlo hacia la eternidad. Para el Skeleton no existe el tiempo. Habla de otras épocas históricas, además de la de la Reforma, en las que él permite que los espíritus de los hombres "rabien" y que "las imágenes", falsas imágenes de la verdad se liberen:

"Hark, the images go abroad!
Once in a way, once in an age,
When men's spirits rage, I set the images free... (78).

El Skeleton domina el tiempo, maneja el tiempo y en sus manos, Cranmer y todos los hombres existentes aprenden a pasar del "tiempo" a "lo intemporal". Las palabras de los cantores encuadran la obra de Williams para hacernos recalcar la misma idea. Al comienzo de THOMAS CRANMER OF CANTERBURY piden a Dios:

... Increase and multiply upon us thy mercy; that, thou being our ruler and guide, we may so pass through things temporal, that we finally lose not the things eternal...
(79).

(78).- Thomas Cranmer, pág. 151.

(79).- Ibid., pág. 143.

y las últimas palabras, que encierran la obra de Williams, confirman la intención del autor de hacernos salir del tiempo:

"... As it was in the beginning, is now, and aver shall be: world without end. Amen" (80).

(80).- Thomas Cranmer, pág. 200.

ACTITUD ANTE LA RELIGION

- I) EL AMOR DE CRISTO A LA HUMANIDAD - THE SKELETON
- II) LA MISION DEL SKELETON: - TO CATCH - TO MEASURE -- TO ILLUMINATE
- III) LA PERSECUCION A CRANMER
- IV) LA PAZ DE DIOS

I) EL AMOR DE CRISTO A LA HUMANIDAD - THE SKELETON

Ya he dicho que el propio Eliot califica a Williams de místico del amor (81), porque pone un énfasis especial en la acción continua del amor de Cristo sobre sus criaturas. Williams posee una doctrina, que llama de "substitution" or "exchange", según la cual la Pasión de Cristo borró el pecado original del hombre. Cristo sustituyó, se intercambió con el hombre y así lo liberó. El sacrificio de Cristo exige a su vez una contestación de la parte de los hombres, una respuesta agradecida a Cristo, que consiste en ofrecerse a su vez para salvación de los demás, en tomar la carga del prójimo, en sustituir le.

John Heath Stubbs explica así la idea religiosa de Williams:

"It will be seen that Charles Williams' thought is based not on abstract premises, but on the experience of human relationships, man's relationship to a personal God and

(81).- En *Murder in the Cathedral* he señalado un misticismo de tipo diferente, en el que el jesuita Johnston, entre otros, encuentra influencias del Zen budista, unidas a las de los míticos españoles.

to his fellow creatures, wether as individuals or in so ciety. All such relationships involves sacrifice -a free giving to others of part of the personality- and exchange. The idea of exchange finds its supreme embodiment in Christ's giving of Himself as a sacrifice for Man's sin" (82).

Pues bien, la obra de Williams, que es esencialmente religiosa, va a desarrollar principalmente el tema de la acción de Cristo sobre la humanidad, incorporado en primer lugar por Tomás Cranmer y después por el resto de personajes que le rodean. La originalidad no está en el pensamiento que domina a Williams, se trata de la esencia del cristianismo, sino en haberlo incorporado una obra dramática so bre un personaje histórico, y en la forma de exponerlo.

El personaje que, en THOMAS CRANMER OF CANTERBURY, representa el amor de Cristo a la humanidad se llama el Skeleton. El Skeleton tiene precedentes en la obra de Williams y también imitadores. Heath Stubbs lo compara a "the Accuser" en Judgement at Chelmsford, a "The Flame" en The House of the Octopus, y a "the Third King" en Seed of Adam (83). Hadfield dice también:

"In the Rite of the Passion there is an unusual figure, Satan, who is the forerunner of other figures, the Skeleton in Thomas Cranmer of Canterbury, the Third King in Seed of Adam, and the Flame in The House of the Octopus" (84).

Algunos escritores religiosos, como Dorothy Sayers, se inspiran en el personaje de Williams para sus obras dramáticas (85). En

(82).- J. Heath Stubbs. ob. cit., pág. 26.

(83).- Ibid., pag. 33.

(84).- A. M. Hadfield. ob. cit., pág. 112.

(85).- D. Sayers. En The Devil to Pay, representado en el Canterbury Festival de 1.939, tiene un personaje, Mefistófeles, inspirado en el Skeleton de Williams.

"The Death of Satan", de Ronald Duncan, e incluso en algunas obras de Eliot, pueden encontrarse los vestigios del personaje de Williams (86).

Anne Ridler comenta que el conflicto entre los poderes del bien y del mal estaba siempre presente en los escritos de Williams, ejemplo Satán y Gabriel, representantes de esas fuerzas en The Rite of the Passion, y añade:

"... for Cranmer, Williams had at first planned a functionally similar pair. But the reconciling process was so far at work in his mind that the design became that of a simple figure -or perhaps for the first time in his plays truly a person... The Skeleton or Figura Rerum" (87).

En la obra se dan numerosas definiciones del Skeleton, a través de las cuales podemos llegar a la comprensión total de lo que Williams ha querido decir al crear este personaje.

La primera vez que aparece en escena es saludado por el coro con las siguientes palabras evangélicas, que apuntan a la posibilidad de que sea un enviado del cielo:

"Blessed is he that cometh in the name of the Lord; Hosanna in the highest" (88).

El también se considera entre los moradores del cielo al expresar:

"We of heaven are compassionate-kind; we give men all their mind" (89).

(86).- Las "furies" de Family Reunion y Reilly, el siquiatra de Cocktail Party, por ejemplo.

(87).- A. Ridler: Introduction to The Image of the City and other Essays, pág. XXXV.

(88).- Thomas Cranmer, pág. 145.

(89).- Ibid., pág. 146.

A los sacerdotes, comunes y lores, que buscan, sin encontrar, la solución a sus dificultades, se presenta como el camino de salvación:

"There is a way; I am the way...
I am the way, the way to salvation..." (90).

A aquellos que ponen su ilusión en falsas imágenes, se les ofrece como la única realidad:

"I am the broken image, the bones of the image, the
image
taken away from me and I from the image" (91).

Al encontrarse frente a frente con Cranmer, la primera vez que éste le reconoce, el Skeleton habla en forma enigmática, pero su definición apunta hacia su calidad de "ayuda" del hombre:

"An indweller, my lord;
a copier-out, a carrier about
of works and words, an errand runner..." (92).

Al insistir Cranmer en que explique más claramente su identidad, el Skeleton se define como el delator de la verdad:

"Anything, everything;
fellow friend, cheat, traitor...
I am the delator of all things to their truth" (93).

Otras veces da la respuesta adecuada a las mentes matemáticas y científicas:

"A moment's geometrical formation of
fate;
a functioning spectrum of analysed eternity..." (94).

(90).- Thomas Cranmer, pág. 153.

(91).- Ibid., pág. 54.

(92).- Ibid., pág. 174.

(93).- Ibid., pág. 175.

(94).- Ibid., pág. 175.

Y por fin las tres definiciones que considero más importantes, por apuntar directamente a Dios y a la misión encomendada:

"I am the Judas who betrays men to God" (95).

"I'am Christ's back" (96).

"I am necessary love where necessity is not" (97).

Un ser que viene del cielo, que se ofrece como camino y realidad a los hombres, un corredor errante que intenta convertirse en ayuda continua, un "iluminador de la verdad", un ente fabricado de eternidad, el dorso de Cristo y sobre todo el amor necesario. Todo esto y mucho más es el Skeleton, creado por Ch. Williams para desarrollar en THOMAS CRANMER OF CANTERBURY su creencia del amor de Cristo a la humanidad.

II) LA MISION DEL SKELETON: -- TO CATCH -- TO MEASURE -- TO ILLUMINATE

Dos metáforas: la de la red y la de la cuerda, indican los instrumentos que el Skeleton utiliza para llevar a cabo su primera misión, que es la de coger o capturar las almas de los hombres: to catch them.

El Skeleton tiene esa labor específica y activa, que se resume en el verbo de movimiento: "to catch", repetido numerosas veces a los largo de la obra de Williams.

Ese "to catch" se extiende a todos y a cada uno de los hombres, puesto que Cristo redimió a toda la humanidad, aunque algunos se escaparán de su presión. A todos les hará subir los peldaños de su escalera, nueva metáfora significativa expresada en los siguientes versos:

(95).- Thomas Cranmer, pág. 175.

(96).- Ibid., pág. 195.

(97).- Ibid., pág. 117.

"And all you- I will lose none
In your lives and tongues I will bring you to climb
at my time, without haste, without sloth,
the rungs of my ladder, wether the redeemed
walk" (98).

El trabajo del esqueleto será astuto, rápido y oculto "who shall prevent me, coming swiftly for all"? (99).

Incluso la reina católica María será presa del Skeleton:

"... and she who is to come, the Queen who sends you
there,
I will have her too; I will catch her as well as you"
(100).

Una vez que ha capturado las almas, el Skeleton measure them, pero su medida es infinita, como su esencia, como la gracia que re parte.

Cuando el obispo católico, que cree haber ganado a Cranmer a su causa, celebra la conversación dando gracias infinitas a Dios, el Skeleton recoge las palabras y les da una dimensión más profunda y teológica:

The Bishop: This child of Apollyon is saved; infinite
grace!

The Skeleton: Infinite, without measurement or
dimension,
the contradiction of measurement and dimension;
I only measure what I only am. (101).

En las almas de los hombres que ha capturado, el Skeleton per sigue un trabajo de iluminación, de recuerdo de la gloria primitiva

(98).- Thomas Cranmer, pág. 176.

(99).- Ibid., pág. 198.

(100).- Ibid., pág. 176.

(101).- Ibid., pág. 198.

en que vivía el hombre antes del pecado y que ahora ha recuperado por la Redención de Cristo:

"Have you forgotten, have you forgotten
how you saw and handled aboriginal glory,
sawn from spirit, seeding in flesh?
what is the plot of each man's story
but the wonder and the seeking and the after-sinning,
Oh bright fish caught in the bright light's mesh? (102).

En la última línea puede verse la metáfora del pez capturado en la red del Skeleton, mezclada con la iluminación, que hace que el pez sea bright, y bright la red ligera que le aprisione.

La iluminación puede llegar a un grado que podríamos definir como: visión mística, en que cuerpo y espíritu están unidos en el momento central que alcanza la perfección:

"Have you forgotten, have you forgotten,
O my people, have you forgotten,
The moment of central and certain vision
when time is faithful and terrors befriend,
when the glory is doubled by the sweet derision,
in the grace and peace of the perfect end?
Have you forgotten, have you forgotten,
Oh my people, have you forgotten,
the moment when flesh and spirit are one..." (103).

Lo que de verdad persigue el Skeleton es el equilibrio perfecto del hombre: comprensión total de su situación e identificación con lo sobrenatural.

III) LA PERSECUCION A CRANMER

Si en la obra de Williams todos los humanos son presa apropiada para el Skeleton, Cranmer es la más codiciada. Y a su vez Cran

(102).- Thomas Cranmer, pág. 183.

(103).- Ibid., pág. 183.

mer se transforma en un arquetipo del peregrino cristiano que viaja a través del tiempo.

Dice Spanos que la reacción de Cranmer ante la persecución de que le hace objeto el Skeleton es análoga a:

"The archetypal "progress" from the aesthetic to the moral and finally to the religious phase of the existential christian described by S. Kierkegaard" (104).

y probablemente tiene razón, ya he hablado de la influencia del filósofo danés sobre Williams, en cierto modo análoga a la que ejerció sobre Unamuno, ya que ambos fueron los descubridores de esa nueva filosofía existencial, en Inglaterra y España respectivamente.

El hecho es que Cranmer pasa, gracias a la acción del Skeleton en su vida, de un intelectualismo tangencial a la vida, de un "no comprometerse vitalmente" con los problemas de su tiempo, a un "darse" totalmente a la causa, que en principio defendía sólo racionalmente, hasta el punto de aceptar la muerte por esa causa.

Desde el principio de la obra Cranmer se nos presenta como un hombre bueno, intelectualmente convencido de la verdad protestante, pero ajeno, "aloaf", al hecho de que la verdad no está sólo en las palabras o en los razonamientos intelectuales, sino en demostrarla con hechos.

Cranmer tiene miedo a la vida concreta, prefiere conservarse entre los libros y en la vida tranquila de Cambridge:

"... Blessed Lord,
Thou has given me horses, books, Cambridge, and
peace:
foolish the man, having these, who seeks increase" (105).

(104).- W. Spanos. ob. cit., pág. 118.

(105).- Thomas Cranmer, pág. 144.

Pero es precisamente esta paz cómoda y egoísta la que detesta el Skeleton. No permitirá que Cranmer, humanista orgulloso de su cuerpo y de su espíritu, pase su vida en las delicias estéticas que le llenan de alegría:

"From riding to riding sweetly the days go.
I praise God for his space of Cambridge air,
where steeds and studies abound, that my thighs,
body and mind, have exercise,
each o'erstriding his kind, in beast or word..." (106).

Durante la primera parte de la obra Cranmer tratará de eludir por todos los medios al Skeleton, a quien considera como algo hostil, pero éste le persigue incansablemente, formando como el tuéta no central de su persona. En su primera aparición señala ya la división que existe entre la mente y el alma de Cranmer, entre la verdad que su razón percibe con bastante claridad y la falta de voluntad para lanzarse a defenderla con los hechos, y profetiza cómo un día, no muy lejano, logrará que "mind" y "soul" vayan unidas en una sola dirección: "God or devil", la que él elija con todo su ser:

Skeleton: Fast runs the mind,
and the soul a pace behind:
without haste or sloth
come I between both.

There blows a darkening wind
over soul and mind:
faith can hear, truth can see
the jangling bones that make up me:

till on the hangman's day,
and along the hangman's way,
we all three run level,
mind, soul, and God or Devil" (107).

(106).- Thomas Cranmer, pág. 144.

(107).- Ibid., págs. 146 - 147.

La ocasión para comprometerse en una acción concreta se le presenta a Cranmer cuando el rey Enrique le pide que sea Arzobispo de Canterbury y le ayude en su divorcio. Aconsejado por el Skeleton accede a los deseos del rey, pero su conducta no responde siempre a unas directrices rectas. Débil, obediente en extremo al poder, ambiguo, llevado por los acontecimientos de aquí para allí, Cranmer comienza a preguntarse si obra en cada ocasión según los dictados de su conciencia. A veces su conducta le merece un juicio positivo, como cuando el rey muere en sus brazos, asegurando que el Arzobispo es lo más cercano a la imagen que ha buscado durante toda su vida, pero otras veces merece un fallo negativo, como cuando hace de espía en el juicio de Ana Bolena, o cuando defiende teorías radicales, en las que antes no creía.

El momento que el Skeleton escoge para darse a conocer a Cranmer se produce cuando el Arzobispo, arrastrado por la luz de las palabras evangélicas, escribe con entusiasmo "The Prayer Book". Cranmer acepta por primera vez esa presencia. Habla al Skeleton, le saluda y se interesa por su identidad. El Skeleton se define de muchas maneras, sabiendo que su presa no está todavía en condiciones de entender su verdadero ser ni de aceptarle plenamente, le avisa de que está ofreciéndose a Dios en las palabras del Prayer Book y que quizás Dios acepte ese ofrecimiento y le pida todo su ser y sobre todo le pregunta repetidamente algo importante: "Do you run to me or do I run to you?" (108).

Estas palabras implican que hay dos maneras de llegar al amor de Dios. Por la primera es el hombre mismo quien se dirige con decisión hacia ese amor propuesto y exigido por Dios, pero en casos más recalcitrantes es el Amor mismo quien tiene que seguir acechando a

(108).-- Thomas Cranmer, pág. 175.

su presa, porque el hombre no se decide. Es el caso de Cranmer, quien rechaza la primera opción del Skeleton: "Christ or devil, leave me to lie in peace" (109).

Otra vez la palabra paz, indicando la resistencia humana a comprometerse, esta vez en el difícil camino espiritual. Pero el Skeleton rechaza las excusas de Cranmer, utilizando paradojas místicas y asegurando que será él entonces quien le persiga, por más que este camino es el más largo:

"If I leave you to peace I shall leave you
to lie,
to change without changing, to live without living...
...
I am sorry friend; it takes longer.
I will remember your prayers and meet you
in the core of the brain, in the coasts of the heart,
drawing apart, doubling and troubling you.
Of all my father gave me I will lose none" (110).

En la segunda parte de la obra se aprecia que el Skeleton está haciendo progresos en el alma de Cranmer y que el martirio y su aceptación final se preparan poco a poco. Cranmer siente que una decisión importante para él se avecina, que hay algo extraño en el aire, que una prueba inminente se acerca. Está aterrado a la muerte del rey Enrique y mucho más cuando María Tudor sucede en el trono al joven Eduardo.

Ya no se trata de convicciones de la mente, sino de demostrar con los hechos aquello que era tan fácil de decir en palabras y que durante años ha coincidido con el mandato real. Pero la reina defiende ahora teorías contrarias a las que Cranmer exponía con tanto entusiasmo y Cranmer se siente débil y confuso. Por eso la princi

(109).-- Thomas Cranmer, pág. 175.

(110).-- Ibid., pp. 175 - 176.

pal tarea del Skeleton será la de implantar cierta fortaleza al débil.

Cranmer ha cambiado ya en ciertos aspectos. Ya no es tan radical en sus juicios, sino que predica comprensión y caridad. Cuando le hablan del cura párroco, cuya conducta no es lo suficientemente protestante para sus feligreses, contesta:

"... we must be tender to consciences
when we suffer by them; we must in charity
believe that a good man labours at his duty,
though it should please God plague us by his duty" (111).

y se niega a sancionarle por ello. Siente además remordimientos de haber castigado duramente a los que profesaban ideas diferentes a las suyas y lo confiesa públicamente:

"I am troubled often, because, in my jurisdiction,
I have signed and sent obstinate men to the fire.
Amen your life; love all; make your communion
on love and peaces -this is the body of the Lord" (112).

Los progresos en caridad y amor son evidentes, está ya muy lejos del orgulloso humanista de Cambridge. El Skeleton sabe ya que su hora está llegando y arroja una cuerda simbólica a los nobles para que vayan envolviéndolo en sus maquinaciones, mientras él a su vez lo rodea de su amor. La parte final del triunfo del amor sobre Cranmer la estudiaré más profundamente en el punto ACTITUD ANTE LA CONCIENCIA. Quiero aquí marcar solamente que este triunfo consiste en: hacer que el alma del Arzobispo, que estaba "double with God and the Devil" aprenda que es sólo de Dios; que Cranmer pierda su autosuficiencia y emprenda un acercamiento, más intelectual que vital al cristianismo; que distinga que su pecado estaba en "thinking",

(111).- Thomas Cranmer, pág. 180.

(112).- Ibid., pág. 179.

pero no en pensar bien o mal, que esto a fin de cuentas no era importante, sino en comprometer el ser total, pensamiento, voluntad y "alma", o, como dice el Skeleton, "mind", "soul and God", en la empresa que la razón elija. No importa si se equivoca o no. Como dice el Skeleton:

"... though it was important for you to be right
It mattered at all in the end wether you were right" (113).

No importa tampoco que la situación de Cranmer se resuelva al final de manera dudosa. Se trata de un hombre y ya he dicho que para Williams los hombres no son héroes, sino seres muy limitados, tanto en sus juicios como en sus decisiones. Lo esencial es que haya logrado que su idea primaria tenga un significado emocional, que haya entendido que todo puede ser ocasión de amor, porque Cristo cambia el sentido de las cosas humanas y que la Encarnación transforma la vida del hombre.

El Skeleton logra según Spanos:

"reconciliating and integrating within the divine economy
the dispartates that come under the conventional catego
ries of good and evil in the world" (114).

y en el caso de Cranmer consigue el disparate de reconciliar su debilidad, su falta de decisión y sus dudas, con la materia necesaria para hacer un mártir cristiano. Y está satisfecho de su obra: "I have made equilibrium; I have drawn him level" (115).

IV) LA PAZ DE DIOS

Los personajes de THOMAS CRANMER OF CANTERBURY buscan la paz

(113).- Thomas Cranmer, pág. 189.

(114).- W. Spanos. ob. cit., pág. 104.

(115).- Thomas Cranmer, pág. 198.

con tanto afán como los de MURDER IN THE CATHEDRAL: los cantores la solicitan de Dios, los "commons" del rey, los "lords" la pretenden imponer por la fuerza y Cranmer lucha todo el tiempo por mantener su propia paz, primero en Cambridge, después en la corte y el arzobispado.

Pero la paz que persigue el Skeleton es muy diferente de la que buscan los hombres. La del Skeleton no está hecha de tranquilidad egoísta, sino de "equilibrium", de "level" entre la mente y el corazón de todo hombre y la voluntad de Dios; es lo que llama la paz de Dios. .

Cranmer realiza su paz en el martirio, los cantores entonan la gloria de esa paz y los espectadores de Williams deben entender que el sentido de esa paz está basado en la Encarnación de Cristo, quien, con su Pasión, logró un equilibrio universal, que ahora debe de ser mantenido en el alma de cada hombre y en el conjunto de los hombres. Esta es la explicación de las palabras del Skeleton dirigidas a Cranmer, quien se angustia en la última prueba:

"Thomas, what is happening now is
more like
the counsel of the Universal Church
the operation of the body of Christ" (116).

ACTITUD ANTE LA SOCIEDAD

I) SATIRA PROFUNDA CONTRA LOS NOBLES

II) VISION COMPASIVA Y ESPERANZADORA DE UN MUNDO PECADOR

1.- The way

2.- The image

III) PRESENTACION DE UN HEROE ANTI-HEROICO.

I) SATIRA PROFUNDA CONTRA LOS NOBLES

Los únicos personajes de THOMAS CRANMER OF CANTERBURY que son satirizados por su autor son "the Lords" o nobles, representantes de la clase social más poderosa del país y que jugaron un papel importante en la reforma de Inglaterra. Los Seymours, Dudleys, Pagets y Howards, están representados en la obra por un "lord 1º" y un "lord 2º", en quienes vemos retratados todos los defectos que Williams detecta en la nobleza de entonces y que impiden que la gracia de Dios actúe positivamente en ellos. Estos defectos podrían resumirse en: 1º) ansia de poder y riquezas, que les lleva incluso a oponerse en cierta forma al rey o a abusar de las situaciones de debilidad en el trono y 2º) desprecio de todo lo sobrenatural, no creen sino en sí mismos.

Los "lords" aparecen en cuatro escenas de la obra principalmente y puede observarse cómo, en cada ocasión, se comportan según las características que acabo de nombrar.

La primera vez acuden ante el rey Enrique y acusan a los monjes, a fin de que las tierras de los monasterios pasen a sus manos. Las

protestas contra la conducta deshonesta de aquellos se suceden inter
mitentemente, como una letanía de pecados ajenos y se mezclan con
supuestas razones de Estado. "The Lords" se quitan la palabra mutua
mente y se ponen de acuerdo sólo en el momento de reclamar las rique
zas:

The First Lord: Most mighty sir, regard the spirituality.

The Second Lord: Regard, most mighty sir, the sins of the monks

The First Lord: Reckon meadow and pasture -one fourth the realm.

The Second Lord: Compute paten and pyx, chalice and cope.

The First Lord: Sir, the need of the Government!

The Second Lord: The simplicity of Christ!

The First Lord: Sir, for the Crown's need's sake.

Both the Lords: it were right the Lord of England received the
richness.

The First Lord: Inflaming their bestial appetite with spiritual
lust.

The Second Lord: fornications with pomp, adulteries with power.

The First Lord: betraying the poor vows they swore to keep.

The Second Lord: abusing their virginal conformity with Christ's
mind.

.....

Both the Lords: it were well the Lords of England had their
wealth.

.....

Both the Lords: It were good the gentry of England has their
goods. (117).

El rey escoge la primera insinuación, es decir, decide que si los monjes son tan pecadores como aseguran, lo mejor es que sus tierras y riquezas pasen a la corona. Los nobles se ven entonces obligados a quitarse totalmente el disfraz y pasan al chantaje o amenaza. No les importa si la reina Ana es o no legítima, no ven inconvenientes en apoyar a éste u otro heredero, con tal de que las tierras pasen a sus manos.

En una segunda aparición los nobles se dirigen de nuevo al rey para acusar a su Arzobispo. Se unen con el "priest", para quien la caída de Cranmer representa una posibilidad de volver a la vieja religión y le explican con cinismo que si "the old miracles" aportan más tierras para ellos, bienvenidos sean. Ante el rey piden un juicio contra Cranmer, quien, según ellos, ha infectado el reino de herejías y ha provocado conmociones sociales:

The Second Lord: an examination of Dr. Cranmer

The First Lord: He has infected the realm with heresy

The Second Lord: desperately provoking perilous commotions,

The First Lord: dangerous to your Majesty.

The Second Lord: dangerous to your Majesty.

Both Lords: (speaking in the King's ears) Commotions, uproars, rebellions, conspiracies! (118).

La razón auténtica del odio de los nobles hacia Cranmer es que no se deja comprar por ellos, que es un hombre honesto y que está demasiado cerca del trono. El rey no cae en la trampa propuesta, sabe distinguir y defiende a su amigo Cranmer de las garras de los "lords".

(118).- Thomas Cranmer, pp. 161 - 162.

La tercera escena que los nobles protagonizan, tiene lugar después de la muerte del rey Enrique. Aprovechándose de que el nuevo soberano es un niño débil y enfermo, se apresuran a manejar el poder. Sentados en el sillón del trono y asomados amenazadoramente hacia los "commons" anuncian que allí están y allí permanecerán:

The Lords: The King is behind us and in us; we are
the King;
We shall rule England for thrice a hundred years (119).

y demuestran su desprecio por lo sobrenatural, sea cualquiera la religión que lo represente, apoyando ahora los nuevos ritos, que poco antes rechazaban. En sus palabras, la transcendental discusión religiosa que asolaba al país, se convierte en simple blasfemia, muestra de la ambición que les domina:

"We are making a ritual for our own communion
on lands, houses, chantries, abbeys, guilds,
which are broken for us, and blood is given for us.
Feeding on that body, we grow; we grow into houses
lustly foundationed over leagues of lands.
Our bodies are made space and our blood time... (120).

En una cuarta escena los nobles organizan un ejército, reclutado entre mercenarios luteranos y católicos de toda Europa, para lanzarlo contra los "commons", convenciendo antes al Arzobispo para que se deje de discursos y deje actuar a las armas y aplastan las sublevaciones, no por deseo de purificar la religión, sino haciendo una nueva profesión de ateísmo:

"We are the things below as the
things above;
the source, not to say father, of word and spirit,
the word of our culture and the spirit of our gospel" (121).

(119).- Thomas Cranmer, pág. 167.

(120).- Ibid., pág. 167.

(121).- Ibid., pág. 170.

En la segunda parte de la obra la aversión que los nobles sentían desde el principio por Cranmer puede exteriorizarse, puesto que el Arzobispo ha perdido a su protector. Por eso, metafóricamente, el Skeleton les lanza la cuerda que acabará por aprisionar a Cranmer. La empresa les resulta más fácil cuando la reina impone el catolicismo de nuevo en Inglaterra, porque ellos no ven inconvenientes en cambiar de nuevo de posición y hacerse ahora católicos, si la soberana les otorga los privilegios que tenían cuando eran protestantes. Hemos venido, dicen a María Tudor, "to restore adoration":

The Second Lord: adding

a second part to prevent interference with property.

If the abbey lands were ours when we were Protestant they will clearly be closely ours when we are Catholic not that we are ever anything in fact but ourselves.

We are the proprietors; we are time and space" (122).

y con tal de conseguirlo no les importa "el pequeño sacrificio", como dice el Lord segundo, de entregarle a Cranmer.

II) VISION COMPASIVA Y ESPERANZADORA DE UN MUNDO PECADOR

La actitud de Charles Williams, ante los personajes que hace vivir en THOMAS CRANMER ON CANTERBURY, es mucho más compasiva que la de otros escritores, comentados en esta tesis, hacia sus personajes. A excepción de la sátira que dirige contra los "lords", Williams trata con compasión a los seres que forman su mundo y les infunde la esperanza basada en Cristo. Como T. S. Eliot, Williams

(122).-- Thomas Cranmer; pág. 190.

está convencido de que el hombre es un ser pecador y como tal em
pujado al mal y limitado.

No acusa a la reina o al pueblo de la muerte en la hoguera de Cranmer. No exalta a la víctima por encima de los demás. Se limi
ta a considerar a todos ellos como seres pecadores, pero suscepti
bles de evolucionar hacia la aceptación de su misión en el amor de Cristo. Se podría decir que la visión de Williams es "calderoniana", en el sentido de que el "rey", la "reina", el "sacerdote", el "pre
dicador", el "noble" o el "común", los "cantores" o los "ejecutores" forman el gran teatro del mundo, por el que corren apresurados, ol
vidados quizás de que en el fondo es Dios lo único que debía de im
portarles y que, como los de Calderón, se igualan ante la muerte:

"Qué encontrados al morir
el rico y el pobre son" (123).

El rey está visto con comprensión y compasión. El tremendo En
rique VIII se convierte en manos de Williams en un pobre hombre "masked with his majesty", que encarna el poder absoluto emanado de Dios: "my soul is the power of God over this land", defensor a ultranza de Inglaterra y sin embargo un ser desgraciado que se que
ja, en palabras poéticas y metafóricas, de su desgracia al estar casado con Catalina de Aragón:

"Thomas, I am married to a Death
the lives I saw are slain in the woman's blood
corpse -conceived is the their of my Kingdom
my soul pines, the land dies, counsel the King" (124).

y que tiene miedo porque conoce sus pecados y también los del mun
do que le rodea. Es un ser humano, débil como todos, terriblemente

(123).- P. Calderón de la Barca. El Gran teatro del mundo, pág. 136.
(124).- Thomas Cranmer, pág. 147.

necesitado de amor y muere cogido de la mano de Tomás, el más cercano a su corazón. El rey Enrique, de Williams, busca la verdad durante toda su vida.

La reina María podía ser duramente criticada en la obra, puesto que representa el catolicismo y Williams es anglicano y sobre todo porque condena a muerte a Tomás Cranmer y a gran número de mártires.

Sin embargo, la piedad de Williams hacia el hombre, se extiende también a la reina. A pesar de que, a su advenimiento, el Skeleton se coloca junto al trono en posición de crucificado, indicando los sufrimientos que en su reinado padeció el amor de Cristo, se nos advierte que será salvada al final, porque cree en algo fuera de ella misma y porque sus limitaciones se deben a su condición humana.

Lo mismo se podría decir acerca de "the Commons". Aunque diferentes del "common man" de Eliot, estos personajes de Williams, quien posiblemente juega con el doble significado de la palabra "commons" -la gente corriente y los miembros del Parlamento- tienen también tendencia al egoísmo y a la inercia, saben y no saben que en sus vidas existe algo sobrenatural y, arrastrados de aquí para allí en una época confusa en que resultaba difícil dilucidar de qué lado estaba la verdad, titubean entre catolicismo y protestantismo, entre vieja y nueva religión. Son mucho más simplistas que los de Eliot, pero reconocen que hay algo sobrenatural en sus vidas. Por eso, aunque no les veamos evolucionar en presencia del mártir, como les ocurre a los de MURDER IN THE CATHEDRAL, sí les vemos vibrar ante las verdades eternas que vislumbran o ante la lectura del "common prayer", que ahora comprenden. Los "commons" admiten a un Dios redentor, por eso el Skeleton se dirige a ellos y les anuncia que ha venido a "capturarlos":

"And all of you -I will lose none.

In your lives and tongues I will bring you to climb..." (125).

1.- The way

Todos ellos: el rey, la reina María y la reina Ana, los comunes, los sacerdotes y los predicadores tienen en común la creencia en un "algo" sobrenatural por encima de sí mismos y la búsqueda continua de ese "algo" que piensan les hará más felices. Para explicar lo Williams nos da dos símbolos: The way y the image.

La palabra way, camino, manera, suena muchas veces en la obra, ya que Williams opina que es muy difícil para el hombre encontrar el auténtico camino o la mejor manera hacia lo sobrenatural y que esta dificultad se agudizó en la época en que sitúa a sus personajes, pero hay una escena específica en que nos ofrece distintas acepciones de la palabra way. The Skeleton aparece en ella como un mendigo ciego que no encuentra su camino y uno tras otro, comunes y nobles, curas y predicadores, le ofrecen su versión del camino:

The Skeleton: ... O my people, were is the way?
Do you hear me, zealots? where is the way?

The Priest: Accipe; this is the way.

The Preacher: Audi; this is the way.

The Commons: This, we heard, was the way.

The Lords: This, we feel is the way

The King: This, I bid is the way

The Commons: This -is not this- the way. (126).

The Skeleton, tomando entonces la iniciativa, encabeza una pro

(125).- Thomas Cranmer, pág. 176.

(126).- Ibid., pág. 153.

cesión que da la vuelta por el escenario, ofreciéndose como el único camino verdadero.

There is a way; I am the way,

.....

I at the cross-ways the voice of the one way...

Y los personajes de la obra, atendiendo su llamada, le siguen espejanzados.

2.- The image

The image, y con menos frecuencia the dream y the vision, son los símbolos que apuntan hacia ese deseo de plenitud, que es común en los seres humanos y que resulta un simple espejismo o imagen falsa, porque la auténtica plenitud no pertenece, según la concepción cristiana de Williams, al mundo temporal.

La tierra incluso tiene, dice el Skeleton, épocas en las que produce falsas imágenes, como ésta del confusionismo ideológico y la falta de amor durante la implantación del anglicanismo:

"Once in a way, once in an age,
when men's spirits rage, I set the images free,
all idols of hall, chapel and marketplace,
spectral images, lacking love's grace, of me..." (127).

El Arzobispo, a quien el autor hace decir irónicamente: "to rest in images is clear superstition", cultiva en la primera parte de la obra su falsa imagen, hecha de seguridad intelectual y falta de autenticidad.

El rey sueña y persigue sin cesar falsas imágenes. Una de ellas es Ana Bolena. En conseguirla pone todo su interés, pero la imagen

(127).- Thomas Cranmer, pág. 151.

la rompe la propia Ana al serle infiel: "She has taken my image of her love and broken" y las visiones que sustituyen a Ana fallarán, una tras otra, ante la angustia del rey.

Ana, a su vez, confiesa que persigue una imagen: el amor del rey, la corona de Inglaterra y algunos pequeños placeres "variations of Henry", pero su imagen se rompe, de forma tan dramática que acaba en la muerte, perdiendo todo al mismo tiempo.

En realidad, los seres humanos que Williams describe en su drama, nunca consiguen la imagen o el sueño que persiguen. Las palabras del rey al morir:

"I have always lose the thing I sought to find...
I always lose the thing I seek to find..." (128).

pueden aplicarse a los demás. Y esto produce la desilusión. Pero es precisamente a través de la desilusión donde el amor de Cristo puede aparecer. Por esto el Skeleton, dirigiéndose a todos les dice:

"Turn your eyes; look at me. I
am the broken image, the bones of the image, the
image
taken away from me and I from the image" (129).

Los hombres son débiles y limitados y Williams los mira con compasión y en la figura del Skeleton les ofrece la esperanza real de Cristo: la imagen y el camino de salvación.

III) PRESENTACION DE UN HEROE ANTI-HEROICO

Juana de Arco y Becket ofrecían un ejemplo de heroísmo para ser admirado por los espectadores. En la obra de Eliot observamos incluso la evolución positiva del coro en presencia del héroe, ev

(128).-- Thomas Cranmer, pág. 165.

(129).-- Ibid., pág. 154.

lución que se presiente en el público. Pero el héroe de THOMAS CRANMER OF CANTERBURY no presenta aspectos tan evidentes y que produzcan la admiración. En primer lugar su muerte es tan confusa y ambigua, desde el punto de vista "humano", que los comunes y gentes, que acuden a presenciar el espectáculo de su martirio en la hoguera, no saben qué actitud tomar al respecto. Abjura, no abjura, cambia de opinión, asegura que si el Papa le hubiese pedido vivir hubiera vivido, se lanza valientemente a la muerte... ¿Cómo admirar la heroicidad de éste Cranmer, que además no puede evitar la hoguera, aunque quiera?.

Tampoco destaca su rebeldía ante las estructuras, antes bien parece que Cranmer se va acomodando a los nuevos poderes de la Inglaterra de su tiempo.

El héroe que Williams nos propone tiene una naturaleza esencialmente anti-heroica, por su debilidad y falta de convicciones y también por su cobardía. El Skeleton le llama continuamente "poor man", como en la canción siguiente, que preludia el martirio:

"for the burning of a poor man, a very poor man:
a poor man in duty, God save him from duty!
a poor man in honour, God save him from honour!
a poor man in misery, God save him from misery!
All Christian people, pray for a poor man! (130).

Y quiere destacar precisamente esta característica de "pobreza" que señala la limitación del hombre frente a la "riqueza" de su Creador.

El héroe de Williams es más débil que otros, porque en él quiere destacar la fortaleza necesaria para suplir la pequeñez, fortaleza que viene de Dios. "Blessed is that man whose strength is in Thee" dicen los cantores al principio de la obra y esa es una de

(130).- Thomas Cranmer, pág. 196.

las lecciones expresadas a través del personaje central. Su fuerza está en Cristo, no importa cuan débil y limitado sea el hombre. La paradoja explica que, cuanto más pobre es el ser humano, más heroico puede ser, si pone su confianza en Dios.

Un personaje que, con la ayuda de Dios, encuentra dudosamente un camino, distingue dudosamente la imagen real de la falsa, vence dudosamente la lucha de la vida, también puede ser un héroe, un mártir a los ojos de Dios, porque la gracia que se le presta es:

"Infinite, without measurement or dimension...".

ACTITUD ANTE LA CONCIENCIA

I) LIBERTAD DE CONCIENCIA EN LA GRACIA DE CRISTO

- 1.- Las pruebas de Thomas Cranmer
- 2.- El condenado por desconfiado y Thomas Cranmer of Canterbury
- 3.- El rey Enrique y su pérdida de identidad

II) CONCIENCIA A LAS ORDENES DEL REY ABSOLUTO

I) LIBERTAD DE CONCIENCIA EN LA GRACIA DE CRISTO

Creo que es interesante, al llegar a este punto, el detenerse a considerar el pensamiento que Ch. Williams desarrolla en THOMAS CRANMER OF CANTERBURY, en relación con la libertad de conciencia del individuo y la gracia que éste recibe de Dios.

He dicho ya varias veces que la idea fundamental de esta obra es ejemplarizar el trabajo que la gracia divina puede ejercer sobre cualquier hombre. Aquí nos hemos encontrado con un ser reacio a toda oposición violenta y mucho más al martirio por defender unas ideas que, en último término, no estaba totalmente seguro de que fuesen las verdaderas, que ha sido cogido, atrapado, atado, por la gracia que el Skeleton reparte y literalmente arrastrado por él a la hoguera. Las imágenes de la cuerda y la red y el calificativo de amor necesario, de que alardea el Skeleton, no parecen tampoco apuntar hacia la libertad del individuo frente a la gracia de Dios y lo mismo ocurre con los personajes secundarios, a quienes el Skeleton amenaza con capturarlos en su red y empujarlos a actuar, según los deseos de Cristo, hacia la realización de la "operation of the body of Christ"

¿No significa todo ello que, en la concepción cristiana de Williams, la fuerza de la gracia divina limita, o más bien elimina, la libertad humana?. La respuesta es negativa. El impulso de la gracia de Dios en el hombre, tal como el dramaturgo inglés nos lo presenta en la obra, no limita para nada la libertad del individuo para obrar según su conciencia.

De acuerdo con Williams, Cristo vino a salvar a todos los hombres sin excepción, no se trata aquí de predestinación o elección especial y por lo tanto los frutos de su Pasión y muerte se reparten a todos por igual.

Contar con la gracia de los méritos de Cristo es pues inevitable para los seres humanos, es algo que se halla infiltrado y enraizado en el "tiempo" y aprovecharlo positivamente es lo que corresponde a la conciencia del individuo. Por eso el Skeleton dice:

"I at the cross-ways the voice of the one way
crying from the tomb of the earth where I died
the word of the only right Suicide
the only word no words can quell,
the way to heaven and the way to hell" (131).

Se elija el camino que se elija, siempre se encuentra a Cristo actuando en el mundo, pero el hombre es libre: para elegir el bien o el mal; "the heaven or the hell"; para abrirse o no abrirse a la gracia; para despreciar los méritos del "único suicida legítimo" o aceptarlos; para escuchar las llamadas que "nadie puede acallar" o cerrar los oídos.

A. M. Hadfield asegura que el concepto de necesidad que aparece en boca del Skeleton: "It had nothing to do with compulsion or fate" y cuenta cómo, en una conversación que sostuvo con Williams

(131).- Thomas Cranmer, pág. 152.

acerca de este punto, descubrió lo que éste entendía por necesidad:

"While I was turning it over in conversation with him I said, -When we meet Necessity there is not beauty that we should desire him? which is a quotation from one of the chief prophecies of Isaiah about the sufferings of the coming Christ. C. W. sprang to me in salutation and said it was the exact point of what he meant- so I record it here to help anyone else who finds the idea of Necessity obscure" (132).

Para aclarar este punto de la libertad de conciencia en la gracia de Dios voy a atacarlo desde tres ángulos diferentes: 1) observvando cómo en Cranmer se compagina gracia y libertad, 2) comparando sucintamente la concepción teológica de la obra de Williams con la de una de las obras maestras sobre el tema: El condenado por desconfiado y 3) analizando lo que el rey Enrique llama su "pérdida de identidad".

1.- Las pruebas de Thomas Cranmer

Siguiendo las palabras y reacciones del Arzobispo, desde que el Skeleton se presenta abiertamente ante sus ojos hasta que muere en el martirio, dos ideas se hacen evidentes: la primera que es el propio Cranmer quien apela a la ayuda divina y la segunda que, en cualquier momento, es libre de rechazarla o de romper la cuerda que le va atando.

La escena del encuentro primero con el Skeleton es interesante al respecto. Cranmer está escribiendo el Book of Common Prayer y pronunciando en su corazón las palabras que escribe:

"... here we offer and present unto thee, O Lord, ourselvves, our souls and bodies, to be a reasonable, holy, and lively sacrifice unto thee; humbly beseeching thee, that

(132).- A. M. Hadfield. ob cit., pág. 97.

all we who are partakers of this holy Communion, may be fulfilled with thy grace and heavenly benediction" (133).

Es decir se ofrece libremente, en cuerpo y alma a Cristo, para el sacrificio y para recibir la gracia celestial. El Skeleton acude a la llamada asegurando que, con ese preámbulo, no puede rechazarlo, ya que la iniciativa ha partido de Cranmer.

Quizás no sabe el alcance total de sus palabras, por eso el Skeleton advierte:

"to any who see not where the words go:
it were better that had said but yes or not" (134).

Pero Cranmer sigue adelante en su oración de ofrecimiento, ya no hay duda. El Skeleton le dice:

"I respected you, Thomas, I heard, I am here".

La gracia está a disposición del hombre, y Dios respeta su de cisión de aceptarla, para el bien o para el mal, o rechazarla.

Todavía en esta escena tiene que tomar Cranmer una segunda de cisión: la posición activa o la pasiva, ¿irá tras el Skeleton o de jará que el Skeleton le persiga?. "Do you run to me or do I run to you?".

La pregunta resulta excesiva para Cranmer, le parece que el suelo se hunde bajo sus pies. En el fondo está dispuesto a tomar el camino de Cristo y seguir su llamada, pero el encuentro con lo so brenatural es muy duro para el hombre, Cranmer grita: "God, God, stop the world moving!" (135).

A un nivel profundo ha elegido ya, a un nivel más superficial

(133).- Thomas Cranmer, pág. 133.

(134).- Ibid., pág. 173.

(135).- Ibid., pág. 175.

el terror del mundo desconocido, en el que va a internarse, le llena de angustia el corazón. El amor de Cristo comprende esta doble dimensión en el alma de Tomás, por eso asegura que se quedará a su lado y le impulsará poco a poco hacia la meta:

"I will remember your prayers and meet you
in the core of the brain, in the coast of the heart" (136).

El miedo persiste en Cranmer y aumenta en la segunda parte de la obra, cuando percibe que las cosas se han complicado, que el rey ha muerto, que sus amigos Tyndale, Forrest etc., han perecido en la hoguera, y que quizás se está preparando el mismo final para él. Pero se trata además del otro error, más temible puesto que es más misterioso, el que atenaza a todo aquel que se interna en un camino profundo y desconocido y advierte un pozo a sus pies: Es el miedo de los místicos, el de Becket en MURDER IN THE CATHEDRAL. Cranmer sueña con su antigua paz interior, a la que no puede volver y el Skeleton va describiendo la tortura interna como la presión de una cuerda que se va apretando en torno al cuerpo del Arzobispo, opriéndole sus músculos, infringiéndole dolor:

"The way he treads is turning into a rope
under my hands; he pauses; I pick it by a trick
from under his feet, and fling it to these hands that
fling it to those,
each time circling his body: he feels the pain
constrict his rich arteries -love and faith, and hope
tight round his drawn muscles the pressure grows.
Did he gird himself to tread my way? he is girt
now by the way, and born therein to his hurt
by my multitudinous hands. I am his match
to delay and dismay. Catch, my children, catch! (137).

La cuerda la maneja el Skeleton, pero ¿quien le ató al comenzar

(136).- Thomas Cranmer, pág. 176.

(137).- Ibid., pp. 181 - 182.

la partida?. La pregunta se la hace también el propio Skeleton: "Did he girt himself?". La respuesta es obvia. Se ató efectivamente él mismo al aceptar, aunque con reticencia, la persecución de Cristo. Aceptó libremente la opresión, la angustia y lo desconocido, al ponerse en manos del Skeleton. Y es, en todo momento, libre de soltarse de esa cuerda que le retiene. Cuando la reina María aparece en el horizonte, el Skeleton, para probarle, le aconseja que huya:

The Skeleton: Fly, Thomas

Cranmer: Bid our friends fly, not me.

The Skeleton: Yours Bishops fly

Cranmer: Well; but I cannot fly.
I will not turn from the things that I have done.
(138).

Las palabras que Cranmer utiliza son las de un hombre que es libre para actuar, pero no quiere contradecir los dictados de su conciencia y sus convicciones de años. El cannot puede inducir a un error de apreciación, si no estuviera modificado por el decisivo I will not de la línea siguiente. Es el cannot libre de todos nuestros mártires, del hombre decidido a mantenerse fiel a su conciencia.

La angustia de la prueba que se avecina paraliza a Tomás:

"In the dream I cannot shriek
nor speak; my heart stops; I am nailed,
impaled by that motionless heart to the air or what
there
where I hang the air is" (139).

(138).- Thomas Cranmer, pág. 185.

(139).- Ibid., pág. 187.

Pero el Skeleton advierte de nuevo que se trata de una elección libre y lo expresa en palabras claras, aunque paradójicas:

"He had his way; if he trod his way
where there's a way there's a will;
many there be that find the way,
few that find the will" (140).

que son una explicación de la conjugación de la voluntad de Dios y de la libertad humana. "Where there is a way there is a will"; es decir, ante el hombre se extiende un camino que Cristo ha preparado, pero que la voluntad humana acepta o rechaza. Donde hay camino hay voluntad, tan necesaria es una cosa como otra y la palabra voluntad implica libertad. Muchos hay que encuentran el camino, "few that find the will".

Hace falta un esfuerzo de voluntad para seguir la senda que la razón ha elegido como buena. El juego de way and will es la perfección de la obra de Dios, en la que el hombre colabora.

Cranmer es de los que tiene voluntad, quizás incierta y dolorosa, para seguir en el camino. Acepta la degradación del Arzobispo de manos de la reina, pero todo parece desvanecerse a su alrededor. El Skeleton le reconforta:

"When time and space withdraw, there
is nothing left
but yourself and I; lose yourself, there is only I".
(141).

Otra vez se le exige una decisión libre, que puede o no aceptar, se trata de perder su yo y dejar que sólo Dios actúe. Esto todavía no puede ser aceptado por Cranmer. El camino es largo... La próxima

(140).- Thomas Cranmer, pág. 188.

(141).- Ibid., pág. 190.

vez que la reina le pide que abjure, Cranmer se deja llevar por las dudas surgidas de su propio yo incierto y la desesperanza le gana. Tiene miedo al infierno, teme haberse equivocado y libremente niega la voluntad de Cristo y se retracta de las creencias de años. El obispo que presencia la abjuración se extraña de ella, Cranmer asegura que es una decisión libre y el Skeleton asiente:

The Skeleton: What have you done?

The Bishop: These unforced, with a pure consent, you freely deliver?

Cranmer: I have signed, I will sign, all; freely I will sign.

The Skeleton: There are two freedoms, brother; this is one.
Between now and tomorrow's sun you shall come to the other (142).

La palabra "freedom" tiene en boca del Skeleton el doble sentido de libertad y opción. Cranmer es perfectamente libre de elegir y hay dos opciones en el caso: la primera ya la ha encontrado y entraña cierta liberación, la del cuerpo; la segunda la encontrará, con ayuda de la gracia, al día siguiente y entraña la liberación del alma.

La decisión definitiva, aunque limitada como todo lo humano, la alcanza por varias razones: en primer lugar van a quemarle vivo, así que no merece la pena renegar de sus creencias para perder la vida; en segundo lugar el Skeleton no cesa de infundirle la gracia actual necesaria para que renuncie a su yo y se entregue a Dios; en tercer lugar la reina le ha negado como súbdito y por lo tanto no le debe obediencia; y, por fin, Cranmer está racionalmente más

(142).-- Thomas Cranmer, pág. 194.

convencido de la verdad del protestantismo que de la del catolicismo. Cranmer se rinde definitivamente y libremente al amor de Dios y, como iluminado por un foco, ve la esperanza que se desprende para el hombre de la Encarnación de Cristo, su fe se acrisola y una infusión de amor inunda su corazón:

"Into thee now do I run, into thy love,
That which is all the cause thou wert man for us,
and we are nothing but that for which thou wert man
these horrible sins the cause of thy being a man,
these sins to thy love the cause of motion in love...
through which thy Kingdom comes, in earth and
heaven
thy will being done, the bread of which be our food" (143).

A través de la comprensión total de lo que significa la Pasión de Cristo, Tomás Cranmer ha aceptado libremente lo que la voluntad de Dios le exige en ese momento y se lanza a la hoguera con la mano extendida para castigarla por haber escrito lo contrario "of God's will in me" y va a la muerte porque "I denied God's will".

La voluntad de Dios y la voluntad del hombre, el "to act" y "to suffer" de Eliot, la conjugación de la libertad y la obediencia, están bien patentes en el Cranmer de Ch. Williams.

2.- El condenado por desconfiado y Thomas Cranmer of Canterbury

Presiento que resulta insólito comparar una obra inglesa del siglo XX, por más que esté escrita para un Festival de tipo religioso, con la obra maestra de Tirso de Molina, pero la abundancia de puntos comunes en el terreno conceptual y sobre todo el rechazo de toda idea de predestinación, tanto en el drama español como en el inglés, me anima a hacerlo para aclarar ideas. Naturalmente sería absurdo querer equiparar los méritos artísticos de ambos escritores,

(143).- Thomas Cranmer, págs. 198 - 199.

ya que Tirso de Molina es muy superior a Williams. La fuerza dramática de Paulo, inolvidable personaje, magnífico y complejo al mismo tiempo, está tan lejos de Tomás Cranmer como lo está el ladrón Enrico, soberbio en su bondad y en su maldad. La comparación es pues válida sólo desde el punto de vista de la teología expuesta.

Los puntos de contacto entre la obra de Tirso y la de Williams son los siguientes:

A) Ambas están planteadas sobre el problema de los actos humanos y su relación con la Providencia divina, rechazan toda predestinación y exponen un mensaje de esperanza.

B) Los llamamientos a aceptar la gracia de Dios, que Tirso dramatiza en la persona del pastorcillo y en las visiones que aparecen a Paulo y Enrico, vienen igualados en Williams por las llamadas del Skeleton. Cuando el pastorcillo dice por ejemplo:

"No puedo tenerme no,
que ando por aquestos valles
recogiendo con amor
una ovejuela perdida que del rebaño huyó..." (144).

recuerda al Skeleton, convertido en mendigo, persiguiendo también a un hombre:

"But through their delirium I walk like a blind
beggar, pleading for a man to be kind" (145).

Cuando el pastorcillo exhorta a Paulo a que confie en Dios, que dió su vida por los hombres:

"... que es Dios misericordioso,
y estima al más pecador,
porque todos igualmente
le costaron el sudor
que sabeis, y aquella sangre que liberal derramó..." (146).

(144).- Tirso de Molina. El condenado por desconfiado, pág. 142.

(145).- Thomas Cranmer, pág. 152.

(146).- Tirso de Molina. ob. cit., pág. 142.

no recibe la respuesta del alma que persigue, pero la que Cranmer da al Skeleton sería válida también para el pastorcillo, porque se basa en la misma teoría:

"Into thee now do I run, into thy love,
That which is all the cause thou wert man for us,
and we are nothing but that for which thou wert man..."
(147).

Tanto el pastorcillo de Tirso, como el Skeleton de Williams, recorren el mundo en busca de cada pecador, de toda alma perdida.

Las diferencias también son evidentes y las resumiré en cuatro puntos:

A) Tirso crea dos personajes importantes: Paulo, el ermitaño bueno y Enrico, el bandolero malo, dos extremos de la conducta humana que, a lo largo de la representación, se intercambian las posturas, convirtiéndose el bueno en malo y viceversa. Williams se concentra en un personaje solamente: Tomás Cranmer, ni bueno ni malo, sino mediocre, trigo y cizaña, no ocupando los límites de conducta humana sino el centro. Es como si Paulo y Enrico, el bueno y el malo, se hubieran intermezclado en la persona de T. Cranmer, quien resulta así más cerca del espectador vulgar, menos heroico. Cranmer posee algunas características de Paulo -su condición de hombre dedicado a Dios etc.- y algunas que le unen a Enrico, -Enrico cuida a su padre anciano, Cranmer tiene algunos rasgos de caridad hacia sacerdotes etc.- pero está tan lejos de los actos de sacrificio del Paulo del primer acto, como de los rasgos de maldad de Enrico.

B) Tirso da mucha más importancia a la necesidad del hombre por saber su fin último. Así como Paulo se angustia día tras día,

(147).-- Thomas Cranmer, pág. 198.

pidiendo la certeza de su salvación, Tomás Cranmer, Arzobispo de Canterbury y pastor de tantas almas, parece no preocuparse apenas de su suerte tras de la muerte. Sólo en las horas finales siente el terror de haberse equivocado desde el principio:

"Christ my God, I am utterly lost and damned.
I sin whatever I do" (148).

Pero su angustia no dura mucho y no puede compararse con los gritos y torturas de Paulo al creer que está condenado:

"Gran Señor! !Señor eterno!
¿Por qué me habeis castigado
con castigo tan inmenso?

.....

Al infierno tengo de ir.
Ya me parece que siento
que aquellas voraces llamas
van abrasando mi cuerpo!..." (149).

C) El tono es más suave y más esperanzador en Williams. Tomás se salva y se convierte en mártir cristiano. Paulo se condena y asistimos a una visita de ultratumba, en la que explica sus tormentos. Enrico, a su vez, se confiesa atendiendo los deseos de su padre y se salva. Pero el castigo del ermitaño desconfiado es mucho más evidente que el premio al buen ladrón. La razón de esta diferencia es triba en que el mal es mucho más poderoso en Tirso que en Williams. Causa extrañeza el pensar que la bondad de Dios permita al demonio un engaño tan importante como el de hacer creer a Paulo que su fin será el mismo que el de Enrico. ¿Cómo compaginar esto con la bondad de Dios?. En cambio en Williams la gracia de Dios es infinitamente

(148).- Thomas Cranmer, pág. 193.

(149).- Tirso de Molina. ob. cit., pág. 126.

más poderosa que el imperio del mal.

En realidad no hay en THOMAS CRANMER OF CANTERBURY ningún personaje equivalente al demonio del Condenado. Sólo algunas palabras sueltas de Cranmer cuando se siente: "the puppet of the prince of the air, long since damned" (150), nos prestan la evidencia de la presencia infernal.

D) El condenado por desconfiado está escrito para un público del siglo XVII, en su mayoría rústico, poco culto, aunque versado en "teología popular". THOMAS CRANMER OF CANTERBURY se escribe para espectadores del siglo XX. Esto y la distinta formación de los dramaturgos hace que la obra inglesa resulte mucho más intelectual que la española, más conceptual y oscura y que carezca de la ingenuidad e impacto que la de Tirso tuvo en su tiempo.

Pero lo que me importa resaltar en ambas obras es que se apoyan en la libertad humana y no admiten la predestinación. Menéndez Pidal dice:

"En el Condenado quiso Tirso contrariar, por medio de una concepción artística, cierta idea sobre la predestinación que le parecía propia para el desaliento y la desmoralización del creyente" (151).

y Durán supuso que el drama de Tirso era:

"quizá un producto de reacción necesaria contra la fatal y desconsoladora rigidez del protestantismo" (152).

Creo con ellos que la esperanza que se desprende de la representación del condenado por desconfiado es que Dios no tiene sus elegidos, ni obliga a las criaturas a obrar en determinada dirección.

(150).- Thomas Cranmer, pág. 192.

(151).- R. Menéndez Pidal. Estudios literarios, pág. 52.

(152).- Citado por Menéndez Pelayo. ob. cit., pág. 148.

ción, sino que respeta su libertad, ayudándoles con la gracia, que pueden desechar o aceptar.

Lo mismo podría alegarse acerca de THOMAS CRANMER OF CANTERBURY, como he demostrado en el punto anterior. El hombre es libre, la gracia le acecha, y los méritos de Cristo están al servicio de todos. Esto nos lo dice Williams, escritor anglicano moderno, quizá preocupado también por "la desconsoladora rigidez de ciertas ramas protestantes".

3.- El rey Enrique y su pérdida de identidad

A la hora de morir, el gran rey Enrique VIII se confía a su amigo Tomás y le describe el sueño que le obsesiona. Ha visto una criatura que corría por el mundo y a la que él no podía capturar. La veía, no la veía, se paraba o iba demasiado rápida, y sin embargo el rey la consideraba como algo necesario a su vida:

"All my life I sought for it, and then I died,
and it was gone and everything was gone,
except a voice calling, Where is the pray,
King of England? but I was not the King: it called
Henry, where is the pray? but I was not Henry.
In the nothingness, for the creature was not, I stood
and answered: I -and before I added more
the nothingness broke over me in a peal
of laughter, all the angels crying You
Here is a fellow calls himself I -and their mirth
filled me, but I was weeping; there were streams
of mockery running to misery; and I woke,
the tears upon my cheeks, and the chamberlains
trembled
beside me, hearing me roaring in my sleep.
What did I say that was wrong -am I not I?
am I not I myself? what did this mean? (153).

En este desconsuelo del rey, por la falta de identidad que ha

(153).- Thomas Cranmer, pp. 163 - 164.

descubierto en su sueño y que persiste en la vigilia, se encierran dos lecciones. La primera es obvia y tradicional en nuestra literatura del siglo de oro: a la hora de la muerte todos son iguales, rey y mendigo, rico y pobre. Los "ropajes" con que se cubre durante la vida desaparecen a la hora de la muerte, la gran igualadora universal. Para los ángeles, que se ríen, el rey de Inglaterra es "a fellow", mientras que, al despertarse, los "chamberlains" tiemblan ante él.

La segunda lección es más profunda e inteligente. El rey, que ha pasado su vida persiguiendo falsas imágenes, no ha logrado encontrar la imagen auténtica, es decir la "realidad" que, sin embargo, vislumbraba. El rey no ha podido encontrarse con el amor de Cristo, ni entregar su yo a la voluntad divina, como hemos visto hará Cranmer en el último momento. Y esto le produce desazón y una extraña sensación de falta de personalidad. Piensa que no existe, ni para Dios ni para sí mismo. Es "the nothingness". Siente que su yo se le escapa: Am I not I?, am I not I myself; yo no soy yo, ¿pues, quien soy yo?.

Creo que lo que Williams intenta decir aquí es: que cuando el hombre se entrega en manos del Creador y aparentemente pierde su personalidad al aceptar la voluntad de Dios, lo que hace realmente es ganar en personalidad, completar su yo en la entrega total. Por eso, cuando Enrique vuelve a preguntar a Cranmer, y éstas son sus últimas palabras antes de morir, si llegará a ser él mismo o no, el Arzobispo le recomienda, sin entender todavía el alcance de su consejo, que piense sólo en Dios:

Cranmer: King Henry, think on Christ alone.

King: I shall be I, shall I not?

Cranmer: Sir, if God please. (154).

La pregunta del rey alcanza aquí el punto que ha preocupado a tantos hombres, entre ellos a Unamuno, ¿qué será de mi yo, cuando muera? y la respuesta de Cranmer tiene también, para nosotros, ecos unamunianos: sólo en Dios pervivirá el alma del rey tras su muerte, Dios debe de existir.

II) CONCIENCIA A LAS ORDENES DEL REY ABSOLUTO

He demostrado, en el punto anterior, que la conciencia de Cranmer es libre para recibir o no la gracia de Cristo y para elegir entre "hell" y "heaven". A un nivel profundo, y en relación con Dios, Cranmer es un hombre libre y como él todos los demás personajes de la obra. Pero, a un nivel más superficial y "humano" Cranmer no es libre. Me refiero a la dependencia y obediencia al monarca de derecho divino. Aceptando la moderna teoría histórica, según la cual la flexibilidad inquietante y ambigua que demostró el Arzobispo de Canterbury se debe a su fidelidad total a la corona, Williams nos da un Tomás Cranmer poseedor de una conciencia libre, pero, en cierta forma, sujeta a las órdenes del rey su señor.

En la obra abundan los ejemplos que demuestran esa dependencia. Sobre el motivo de su subordinación dice Cranmer:

"The imperial crown and jurisdiction temporal of this whole realm are drawn direct from God: within Christ's law there is none above the King" (155).

A la reina Ana le ofrece la siguiente explicación de la relación que el súbdito debe tener hacia su soberano:

"The King is masked with his majesty; all we are tasked

(155).- Thomas Cranmer, pág. 148.

to be shaped at his will, infiltrated with his colour,
wether for dolour or peace. You must have no sense,
madam, but of this spiritual obedience
to make you in mind and feature the King's creature
as the King is God's; be you the image of God's image"
(156).

De esta forma, pretende Cranmer servir a Dios y al rey, hacer se de la forma y color del monarca, pero la tarea no es fácil. El Skeleton le avisa de que hay veces en que la voluntad real parece oponerse a la de Dios, que a veces el rey manda algo contra "la realza". ¿Qué hacer entonces?. La frase es profética en relación a la reina María.

Cuando la reina católica manda que se vuelva a la antigua religión, Cranmer no está conforme en el fondo de su corazón, le parece algo contra la voluntad de Dios, ya que antes pensó que el protestantismo impuesto por Enrique estaba de acuerdo con la voluntad del cielo. ¿Cómo dos reyes, cuyo poder emana directamente de Dios, pueden imponer cosas dispares, que además se relacionan con ese Dios?. Cranmer está confuso y la reina María, que conoce su obediencia a la corona por encima de todo lo demás, utiliza el argumento convincente:

"We are the Prince, as our father was the Prince:
will you set yourself up against us?" (157).

Es cierto. Si Cranmer obedeció ciegamente los mandatos del padre, porque era rey, ¿cómo negarse ahora a obedecer a la hija, si también es reina?. "If the Queen serve the Pope, I will serve the Queen" contesta Cranmer.

Pero María no está contenta, a pesar de la contestación. Renie

(156).- Thomas Cranmer, pág. 150.

(157).- Ibid., pág. 192.

ga de ese súbdito, que a su entender, ha hecho tanto daño al país y decide condenarlo a muerte. Como antes he dicho la "expulsión" de la reina provoca la vuelta de Cranmer a las convicciones anteriores:

"I am quite come to believe in Omnipotent God
and in every article of the Catholic Faith.
But since the Queen will have me cut from obedience,
outcast from her, I must have an outcast's mind,
a mind that is my own and not the Queen's ..." (158).

Aquí Cranmer desnuda su conciencia. La obediencia a la corona le había inducido incluso a creer en la fe católica, pero ya que la soberana lo ha apartado de esa obediencia que le debe, se siente por primera vez libre, con una conciencia propia, no de la reina, para elegir lo que su mente le dicte. La palabra mind confunde aquí su sentido con la de conciencia.

ACTITUD ANTE LA TRAGEDIA

I) TRAGEDIA SIMBOLICA CRISTIANA

I) TRAGEDIA SIMBOLICA CRISTIANA

THOMAS CRANMER OF CANTERBURY, personaje ilustre, Arzobispo de la sede más importante de Inglaterra, factor decisivo de la Reforma, amigo de reyes y reconocido como santo por muchos de sus contemporáneos, fué quemado vivo por la reina católica María Tudor por haber sostenido y proclamado ideas contrarias a la fe que ella defendía. El tema de la obra de Williams es, pues, trágico en principio y el tratamiento del tema responde, en parte, a lo que se exige en el género:

A) Que el protagonista sea alguien principal.

B) Que el héroe pase por una serie de sufrimientos personales. Negar los sufrimientos físicos y morales de Cranmer, quien pierde su puesto en la Iglesia y en la corte y es condenado a la hoguera, parece absurdo. Pero además hay en Cranmer ese otro sufrimiento más profundo, del que hablaba en MURDER IN THE CATHEDRAL: el miedo ante lo sobrenatural, la angustia, el no saber cual es el camino etc.

C) Las fuerzas que se oponen a Cranmer y producen su sufrimien

to son de dos clases: en primer lugar están la reina y sus acólitos, que al condenar a Cranmer pretenden "hacer equilibrio" con los que antes perecieron por la causa opuesta. En segundo lugar la exigencia de Cristo, cuyo enviado el Skeleton le persigue y le apremia y que desencadena las más hondas angustias en el Arzobispo.

D) La catarsis es evidente en Cranmer, de una forma paulatina durante toda la obra y decisiva en el tiempo que transcurre entre su abjuración y la decisión final de volver a sus ideas y lanzarse a la hoguera. A través de una purificación llega a comprender que la vida es redención, que todo es gracia, que el terror que siente puede llevarle a Dios, que Cristo es "la vida en la muerte y la muerte en la vida", que su martirio le unirá al de Cristo, etc. etc. La catarsis de Tomás es una auténtica iluminación de la mente y del corazón. En los personajes secundarios no se advierte catarsis, aunque Williams sí la presume en el espectador, por lo menos una catarsis de tipo intelectual.

Dos objeciones podrían hacerse contra la posibilidad de que THOMAS CRANMER OF CANTERBURY se incluya en el género trágico:

A) El tono de la obra no responde a lo que normalmente se llama tragedia. Se trata de una obra fría, intelectual, y casi todos sus críticos señalan la carencia de tensión dramática.

Spanos dice por ejemplo:

"As profound as the conception may be, and as poetically as it may be conceived, the play lacks the tension, the sense of crisis, that only engagement in immediate action conveys. As a result the action tends to exist for the conception, to function, that is, as illustration" (159).

También Anne Ridler asegura que Williams está más preocupado por las ideas que por la forma (160), Hadfield que: "In C. W.'s plays the ideas and the language are the important things, and the action much less" (161).

Y Janet Adam Smith escribía en el Criterion:

"It often seems to me a ritual rather than a play; and it may have been very effective in the Chapter House, a place associated with words rather than with acting. But it is doubtful if it would succeed on an ordinary stage; for though the ear and the intelligence are satisfied there is so little for the eyes to follow" (162).

Se podría quizás alegar que, en las obras de Williams, la tensión está en las ideas y que esto puede también ser trágico. Que las ideas se humanizan, en Cranmer por ejemplo, al pasar por el proceso agónico que describe en palabras y en fin, que aceptando que Williams es sobre todo un expositor de ideas, sus personajes no dejan de ser humanos y poseen gran energía dramática.

B) Más fácil es responder a la otra objeción, la de que se trata de un santo o mártir cristiano, en cuyas decisiones y sufrimientos se mezcla la alegría y la certeza de que Dios le apoya y le dará la vida eterna. Como en los demás casos de "santos mártires" de esta tesis, hay que responder que se trata de una clase especial de tragedia, que he llamado tragedia cristiana y, que acoge al mismo tiempo la alegría y el dolor del martirio.

¿Cómo llamaríamos a este tipo de drama, que responde a muchas de las características o requisitos de la tragedia clásica, aunque se aparta en otros?. ¿Drama histórico sacramental?. ¿Auto sacramen

(160).- A. Ridler. ob. cit., pág. V.

(161).- A. M. Hadfield. ob. cit., pág. 104.

(162).- J. A. Smith. Thomas Cranmer of Canterbury, pág. 141.

tal?. ¿Es que el énfasis en la gracia de Cristo actuando sobre Cranmer elimina la posibilidad de que sea incluida la obra en el género trágico?. Porque creo que el verdadero problema reside ahí. He dicho muchas veces, a lo largo de este estudio, que el tema o el protagonista de THOMAS CRANMER OF CANTERBURY es más el amor y la gracia de Cristo que el propio Tomás y que Williams utiliza el tema de Cranmer para convertirlo en peregrino cristiano, en mito del hombre redimido por Cristo. Pero la Redención divina es la tragedia cristiana por autonomasia y trágica la lucha de Cristo por conquistar la humanidad y trágica la muerte del mártir, por más que le espere la salvación.

Prefiero pues aplicar el calificativo de tragedia a esta obra de teatro de Williams, difícil de incluir en cualquier otro género conocido. También Heath Stubbs le concede tal denominación:

"The climax of his tragedy is his final acceptance of suffering, which his character, naturally humane and gentle, shrank from" (163).

Y cuando Martín Browne dice del teatro de Williams en general:

"In him existed together the two springs of the drama, both fully developed. For the origins of drama lie in the belief in a God who must be served and in man's knowledge of his own crisis" (164).

da una visión real de la tragedia de THOMAS CRANMER OF CANTERBURY, basada en la crisis del hombre, en la limitación y el pecado, que le conceden el calificativo de trágica y en su relación con Dios, que le da la dimensión simbólica. Williams no ha conseguido, ni intentado, una tragedia clásica, sino una tragedia simbólica cristiana.

(163).-- J. Heath Stubbs. ob. cit., pág. 32.

(164).-- M. Browne. ob. cit., pág. 12.

