

«CRIMEN EN LA CATEDRAL»  
Y EL DRAMA POÉTICO  
MODERNO EN INGLATERRA

Por DERECK A. TRAVERSI

*Crimen en la Catedral*, la primera obra dramática importante de T. S. Eliot, señala, sean cuales fueran sus méritos, un acontecimiento en el desarrollo del teatro inglés moderno. Cuando se representó por primera vez en 1935, fue la primera obra teatral inglesa contemporánea escrita en verso que tuvo un éxito popular considerable. Escrita originalmente para una ocasión especial —el Festival de Drama Religioso celebrado anualmente en la Catedral de Canterbury—, fue transferida después al pequeño Mercury Theatre de Londres, y de allí se hizo un traslado más ambicioso a uno de los grandes teatros comerciales. A su éxito en Londres siguió su escenificación en Nueva York y, finalmente, en Francia, Alemania y otros muchos países europeos, en diversas versiones, confirmando casi todas su éxito inicial. La buena acogida que tuvo la obra le alzó por encima de las categorías de drama devoto, o tragedia de cámara, indicando un éxito

de alcance más amplio. El público, que había reaccionado tan favorablemente ante la obra, tuvo, en efecto, que volver a tomar en consideración la naturaleza de los lazos que han unido tradicionalmente la poesía con la expresión dramática, y preguntarse, en una época en que el teatro en prosa se enfrentaba claramente con un futuro difícil, si ambas formas podrían, de nuevo como en el pasado, unirse fructuosamente. Es este problema más amplio, y el de la naturaleza del drama, los que quisiera que tuvieran presentes durante la siguiente exposición de la obra de Eliot.

T. S. Eliot, sin duda el mejor de los poetas y el más influyente de los críticos que escriben actualmente en Inglaterra, empezó relativamente tarde a escribir obras teatrales. Nacido en 1888, su primera producción dramática, *La Roca*, obra francamente experimental, no toda escrita por él, apareció tan sólo en 1934; pero sus estudios críticos muestran su interés por el teatro en una fecha muy anterior. Este interés puede decirse que se derivó de una manera natural de sus preocupaciones como poeta. Se despertó, sobre todo, por su descontento con dos de las características más salientes, a su manera de ver, de la poesía moderna: el subjetivismo que era parte de su herencia romántica, y el consiguiente aislamiento del público. Naturalmente, estas dos ca-

racterísticas se hallan en estrecha relación. Desde los comienzos del romanticismo se ha tendido siempre a considerar que la poesía era la expresión esclusiva de una emoción profunda y esencialmente personal; al mismo tiempo, el público interesado en cuestiones de poesía se ha visto en progresiva disminución (en relación, naturalmente, con el número total de personas educadas), a medida que esta concepción individualista iba afianzándose. Eliot, por el contrario, se esfuerza en su obra crítica en señalarnos la importancia que tienen en toda creación artística los elementos objetivos y comunicables. Nos dice que la verdadera actividad creadora, ya en las artes o en cualquier otro campo, implica la proyección externa de una emoción personal; así, el dramaturgo que puede dar a sus emociones forma en un personaje, o mejor aún, en una acción, que claramente no sea un reflejo directo de sí mismo, es, como artista, más perfecto que el poeta que plasma simplemente sus propias emociones en su obra. Además, el dramaturgo se halla menos sometido a su propio subjetivismo, ya que el teatro es esencialmente una plataforma donde se desarrolla una acción en la que el escritor busca la cooperación del público, y en la que el público, a su vez, quiere apropiarse las emociones personales que se ex-

presan en forma dramática. Esta doble relación, más palpable en el teatro que en cualquier otra forma literaria, es la clave del interés de Eliot por el drama.

De esta concepción teórica, por así decir, de las relaciones que unen al autor dramático con el público, Eliot saca para la práctica del arte teatral dos consecuencias importantes que arrojan luz directamente sobre la naturaleza de la obra que hoy nos interesa. En primer lugar, afirma que el verso, lejos de representar un peso intolerable de artificiosidad sobre la expresión dramática, es el instrumento natural de la expresión dramática. En su ensayo de 1928 acerca de la poesía dramática dice así:

«Se ha pensado que el verso era una limitación para el drama; que la variedad emocional, la verdad realista del drama se hallaba mutilada y circunscrita si se expresaba en verso, que sólo la prosa puede dar una visión completa del sentimiento moderno que corresponde a lo actual. Pero, ¿no son acaso artificiales todas las representaciones dramáticas? ¿No nos estamos engañando a nosotros mismos al desear cada vez más su mayor realismo? Yo afirmaré que el drama en prosa es tan sólo un insignificante producto accesorio del drama en verso. En general, el drama en prosa tiende a dar énfasis a lo efímero y superficial; si queremos llegar a lo permanente y universal, intentemos expresarnos en verso.»

En otras palabras, si el drama no es realista, sino esencialmente el fruto de una convención, de un entendimiento entre el autor y el público de que una cierta acción en la escena sea el vehículo de ciertas emociones comunes, entonces estas emociones podrán ser expresadas más intensamente, y de manera más universal, expresándolas en verso y no en un diálogo en prosa realista. El teatro, según esta concepción, es retórica, requiere una intensificación y universalización de los sentimientos humanos corrientes, y esto puede transmitirse mejor en poesía que en el lenguaje de la conversación diaria. Esquilo, Shakespeare, Racine y Calderón, cuando escribieron sus respectivas tragedias en versos retóricos, no se doblegaron simplemente al gusto de sus épocas, sino que atestiguaban las necesidades permanentes e invariables de la expresión dramática. Las diferentes formas poéticas usadas en *Crimen en la Catedral*, con su contenido lingüístico que fluctúa desde las alturas de la solemnidad retórica a los ágiles ritmos del lenguaje popular, representa un esfuerzo consciente por devolver al teatro su herencia poética.

Habiendo indicado de esta forma las relaciones necesarias entre la poesía y el drama, Eliot en segundo lugar nos señala la importancia del aspecto colectivo y social del teatro. Las

raíces del drama son, hablando históricamente, religiosas, y es natural que Eliot, dada su interpretación cristiana de las tradiciones espirituales del hombre occidental, vinculara su idea del teatro a la liturgia cristiana. Como él mismo lo expresa:

«Una persona devota que asiste al sacrificio de la Misa no se halla en el mismo estado de espíritu que una persona que está viendo un drama, pues aquella está *participando* en la Misa, lo que es completamente diferente. Al participar, somos conscientes de manera extrema de ciertas realidades, e inconscientes de otras. Pero, como somos seres humanos, ansiamos representaciones en las que podamos también ser conscientes y críticos de estas otras realidades. Por eso ansiamos una liturgia menos divina, en la que seamos más bien espectadores que participantes. Y así, además de la Misa, queremos un drama relacionado con el divino, pero no igual.»

En esta frase del poeta, «la liturgia del drama humano», podemos condensar su definición de las implicaciones públicas y personales de la acción, esencialmente *convencional* y alejada de todo estrecho realismo, que constituye el arte teatral.

Creo que estas consideraciones generales acerca de la naturaleza del drama esclarecen las intenciones que tuvo el autor al escribir *Crimen*

*en la Catedral.* Podremos llegar a la conclusión inmediata de que lo que presenciamos, al ver representada la tragedia, no es, en ningún sentido, la reconstrucción de una historia pretérita, sino una acción, hacia la cual nuestra actitud debiera ser, en cierto modo, semejante a la de los espectadores griegos que en Atenas, quinientos años antes de Cristo, presenciaban una tragedia de Esquilo. La proyección externa, dramática, de esta acción es el martirio de Tomás Becket, y para apreciar el designio del poeta es necesario ver este martirio en su verdadero significado espiritual. Pues el mártir, según lo concibe Eliot, es el que atestigua, y no debemos pensar que Tomás es, ante todo, un hombre que sufre por una causa, o, aún más, que da su vida por lo que él piensa sea la verdad, sino como un testigo de la realidad de lo sobrenatural. El hecho por el que se le asesina es menos importante que el espíritu con que acepta su muerte:

« ... *I am a priest,  
A Christian, saved by the blood of Christ,  
Ready to suffer with my blood.  
That 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.* »

« ... Soy sacerdote,  
soy un cristiano redimido por la sangre de Cristo,  
listo a sufrir con mi sangre.  
Esto es el signo de la Iglesia siempre,  
el signo de la sangre. Sangre por sangre,  
su sangre vertida para comprar mi vida,  
mi sangre vertida para pagar su muerte,  
mi muerte por su muerte.»

Aún en la aceptación de su muerte por el mártir, se nos advierte repetidamente que no la veamos como un acto personal, como un gesto aislado de libre albedrío. En su propio sermón, que nos trasmite la aceptación de Tomás de su destino, se nos dice que :

*«A Christian martyrdom is never an accident, for saints are not made by accident. Still less is a Christian martyrdom the effect of a man's will to become a Saint, as a man by willing and contriving may become a ruler of men. A martyrdom is always the design of God, for His love of men, to warn them and to lead them, to bring them back to His ways. 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, and who no longer desires anything for himself, not even the glory of being a martyr. So thus as on earth the Church mourns and rejoices at once, in a fashion that the world cannot understand; so in Heaven the Saints are most high, having made themselves most low, and are seen, not*

*as we see them but in the light of the Godhead from which they draw their being.»*

«El martirio cristiano no es nunca un accidente, pues los santos no se hacen por accidente. Menos aún es el martirio cristiano el efecto de la voluntad de un hombre por llegar a santo, de igual manera que un hombre puede llegar a ser, por su voluntad e ingenio, un gobernante de hombre. El martirio es siempre el designio de Dios, por su amor a los hombres, para advertirles y conducirles, y traerles de nuevo a su camino. Nunca es el designio del hombre; pues el verdadero mártir es aquel que se ha convertido en el instrumento de Dios, aquel que ha perdido su voluntad en la voluntad de Dios, y no desea ya nada para sí mismo, ni siquiera la gloria de ser mártir. Así como en la tierra la Iglesia se lamenta y regocija a la vez de una forma que el mundo no puede comprender, así en el cielo los santos están ensalzados, después de haberse humillado, y se les ve, no como los vemos nosotros, sino a la luz de la divinidad de la que ellos toman su ser.»

De acuerdo con este concepto del martirio, en el cual se pide nuestra participación como un acto de solidaridad espiritual, la acción externa dramática tiene sólo importancia secundaria. El héroe tiene que esperar tan sólo que aparezcan sus asesinos. Cuando éstos irrumpen, el drama momentáneo de su entrada se estrella contra la calma de la figura central, y el asesi-

nato se realiza como una especie de matanza ritual de una víctima que no opone resistencia, un acto innecesario, que en sí mismo no es ni emocionante ni, en cierto sentido, significativo.

Esta presentación de la figura de Tomás trae consigo, claro está, problemas dramáticos propios. En particular limita severamente la posibilidad de ese sentido de desarrollo que es esencial a cualquier concepto corriente de la acción dramática. Un personaje trágico, como, por ejemplo, Hamlet o Macbeth, contribuye con su propio desarrollo a dar forma a la acción de la que forma parte: sus motivos a la vez influyen el curso de los acontecimientos y son moldeados por éstos, contribuyendo cada uno a los que es esencialmente un proceso unificado y dinámico. En Tomás, por las razones ya indicadas, el sentido de desarrollo necesario para dar variedad y vida a una concepción que de otra manera sería intolerablemente estática, tiene que lograrse de diferentes modos. Para poder hacer resaltar el tema del martirio como un acto que atestigua la realidad de lo sobrenatural, un acto en el que la voluntad de Dios, y no la voluntad de los hombres, tiene un papel principal, Eliot ha suprimido muchos aspectos de la historia que podrían haber sido tratados de una manera dramática normal. La naturaleza de la acción reli-

giosa queda así salvaguardada de toda distracción, dándosele una intensidad reconcentrada que nos recuerda el drama griego, pero el problema de hacer el carácter del mártir dramáticamente posible queda intensificado. Dada esta situación, la impresión necesaria de movimiento sólo puede dársele a la obra mediante dos artificios: bien prolongando el campo de la acción en el pasado, comprendiendo así el proceso de crecimiento espiritual que ha llevado a Tomás a aceptar el martirio con el espíritu que se afirma en el sermón en prosa, o — en términos de la acción exterior — tomando su propia fijeza como un punto de referencia para el comportamiento de los que lo rodean. Ambas posibilidades se recogen, y el uso que se hace de ellas corresponde, más o menos, a las dos partes en que se divide la obra. En la primera, el intercambio con los Tentadores vuelve a crear las diversas etapas de la lucha moral que han llevado al protagonista a su presente simplicidad, y en la segunda, el destino que él ha escogido se le aproxima, fijo ahora e imparable, por etapas reflejadas en las acciones de aquellos que son, cada uno a su manera, los instrumentos de su consumación física. Esta creación de una variada trama estructural partiendo de una aparente monotonía es, hablando técnicamente, uno de los

aspectos más sobresalientes de *Crimen en la Catedral*; es, sin duda, uno de los que más deben interesar a todo escenificador inteligente de esta obra.

La primera parte de la tragedia, por lo tanto, la que lleva a la afirmación decisiva en el sermón de la doctrina cristiana sobre el martirio, comprende sustancialmente los diálogos sucesivos entre Tomás y los cuatro Tentadores. La acción anterior a la aparición del primero de éstos — las intervenciones iniciales del Coro, los augurios de los sacerdotes al conocer la noticia del retorno del Arzobispo — es meramente informativa; indicando la situación cuyo desarrollo ha llegado ya a su etapa final. Solamente con la aparición del primer Tentador, deliberadamente desprovista de aparato exterior, como corresponde a la intimidad de las relaciones que le unen con el protagonista, se nos invita a penetrar más profundamente en el verdadero sentido de la acción. Este artificio es, desde el punto de vista dramático, uno de los más interesantes de la obra. La base de él es (como ya hemos sugerido) que, aunque Tomás no puede desarrollar su carácter, sus motivos pueden ser analizados, y su aparente simplicidad, indicada más como una conquista que como un punto de partida. Las diferentes etapas de su desarrollo están,

de hecho, reflejadas en las sucesivas tentaciones que sufre, y los Tentadores tienen la doble finalidad de indicar las tensiones — ahora resueltas, pero antes importantes — que tuvo que dominar para alcanzar su condición actual, y el de relacionar su victoria moral con el estado intermedio, equilibrado, como si dijéramos, «entre ser y no-ser», que es el del público que asiste a la representación. Esta segunda consideración es importante. Si el estado de santidad puede parecer al espectador actual algo lejano y en cierto grado incomprensible, todos pueden, sin embargo, comprender a los Tentadores, los que de esta manera tienen un papel propio en la estructura completa de la obra, siendo, como si dijéramos (haciendo una comparación arquitectónica), los contrafuertes sustentadores que irradian de la íntegra simplicidad del protagonista, simplicidad que simultáneamente analizan y relacionan con la experiencia cotidiana. Los Tentadores son, de hecho, al mismo tiempo, etapas diferenciadas de la vida pasada del protagonista (de la cual la acción ha hecho caso omiso), y, mediante las reacciones que provocan, motivos de su perfeccionamiento espiritual; cada paso en el crecimiento hacia la santidad trae consigo su tentación correspondiente más amplia y universal, y cada refinamiento sucesivo de tentación

a su vez produce una simplicidad más inclusiva. De esta manera la noción de desarrollo que parecía haber sido excluída tan rígidamente de la acción, queda inserta en su trama.

La aparición de los Tentadores se halla, de acuerdo con esta concepción, cuidadosamente graduada. El primero, basando sus insinuaciones en las memorias de la juventud del Arzobispo, introduce un tipo de poesía que no hallamos en ningún otro lugar de esta obra, pero que contrasta muy efectivamente con la naturaleza desnuda y ascética de la presentación del conflicto central. Su voz es esencialmente la del espíritu de la juventud cortesana, a la vez romántico y delicadamente sensual. ¿Es realmente verdad — insinúa — «que los buenos tiempos no pueden durar»?

*«Fluting in the meadows, viols in the hall,  
Laughter and apple-blossoms floating on the water,  
Singing at night-fall, whispering in chambers,  
Fires devouring the winter season,  
Eating up the darkness, with art and wine and  
Now that the King and you are in amity, [wisdom!  
Clergy and laity may return to gaiety,  
Mirth and sportfulness need not walk warily.»*

«¡Flautas en las praderas, violas en la sala,  
risas y flores de manzano flotando sobre el agua,  
cantos en el crepúsculo, susurros en las cámaras,

hogueras que devoran la estación invernal, [duría!  
consumiendo la obscuridad con ingenio, vino y sabi-  
Ahora que el Rey y vos sois amigos de nuevo,  
tornan a la alegría el clérigo y el lego,  
y el gozar y el holgar pueden andar sin miedo.»

Esta evocación, sensual y medio nostálgica de los placeres de la juventud, puede encontrar su paralelo en otros poemas de Eliot, y se halla claramente relacionada con su propia experiencia. La encontramos aún en *Miércoles de Ceniza*, escrito tan sólo unos años antes, en el cual se usan, con efecto algo semejante, los convencionalismos de la poesía aristocrática medieval. Allí, como aquí, sin embargo, la verdadera sensación de atracción, del deseo de recobrar experiencias enraizadas en un pasado irrevocablemente perdido, se halla equilibrada por la aceptación del hecho de que el tiempo pasa, y que lo que era antes natural, ya no tiene importancia, que el paso de los años trae consigo una redistribución de los elementos que constituyen la trama de la vida, y lo que ha pasado está, para bien o para mal, más allá de toda posible recuperación. La experiencia de cada individuo, a pesar de responder a una forma repetida aún hasta la monotonía de la suma de las vivencias humanas, nunca se repite dentro de los límites de una vida. Como Tomás replica a su Tentador :

*«We do not know very much of the future  
Except that from generation to generation  
The same things happen again and again  
Men learn little from others' experience,  
But in the life of one man, never  
The same time returns. Sever  
The cord, shed the scale. Only  
The fool, fixed in his folly, may think  
He can turn the wheel on which he turns.»*

«No conocemos mucho del futuro,  
excepto que, de generación en generación.  
las mismas cosas se repiten una y otra vez.  
El hombre poco aprende de la experiencia ajena,  
pero, en la vida de un hombre, nunca  
retorna el mismo tiempo. Corta la soga,  
muda las escamas. Sólo el loco,  
preso en su locura, podrá pensar  
que puede dar vuelta a la rueda en que gira.»

Cambio, desarrollo, nos son impuestos como parte de nuestro destino, y la sabiduría consiste en aceptar esta situación, acompañándola hacia una finalidad positiva. En esta comprensión, en realidad, radica la clave de la misma santidad. Querer vivir en el pasado es, en último término, desear morir; los lazos emocionales que en su momento eran naturales y aún buenos, a la luz de la experiencia cambiante se tornan sin importancia en relación a lo que en cada momento de la vida deviene esencialmente una nueva si-

tuación. La verdadera sabiduría consiste, no en aferrarse al pasado, sino en aceptar el lugar que a uno le corresponde en el presente en la trama variable de la vida, adhiriéndose a él con pureza de voluntad, contribuyendo de esta forma a su elaboración más profunda y plena de finalidad.

En esta tentación, la más superficial, podríamos decir, nos encontramos particularmente cercanos de lo que parece ser la experiencia propia del poeta. Al rechazarla Tomás, al repudiar

*«Voices under sleep, waking a dead world,  
So that the mind may not be whole in the present.»*

«Las voces sumergidas bajo el sueño, despertando  
[un mundo muerto,  
para que la mente no esté toda entera en el presente.»

queda abierto el camino para la entrada del segundo Tentador, y, por lo tanto, para la primera elaboración directa de la situación histórica que sirve de punto de partida a la obra. El segundo Tentador trae consigo los deseos ilusorios de poderío político, relacionándolos a la vez con el pasado de Tomás y con su purificación presente de motivos espirituales. Rememorando los días en que el Arzobispo era también Canciller, poder supremo político bajo el Rey, sugiere que el

ejercicio de la política podía aún ser, en las manos de Tomás, un instrumento para alcanzar los fines espirituales tan deseados por él. Indica que contemporizar es la clave de la influencia en el mundo. «El poder es presente, la santidad viene después», es el primero de sus argumentos, siendo uno hacia el cual el pasado de Tomás le lleva, en ciertos aspectos importantes, a prestar acogida. Su contestación nos lleva a analizar más profundamente que hasta ahora los diferentes motivos que el autor está tratando de separar con claridad mediante esta serie de diálogos. Se basa, en parte, en la pureza de sus motivos espirituales, y en parte, en la continuada existencia en él, que habla del orgullo, que es su principal enemigo. Cuando replica que su misión, como mantenedor del poder espiritual, es «condenar reyes, no servir entre sus criados», el que habla es evidentemente el antiguo Tomás, la figura política dominadora, atraída a ejercer su poderío sobre las almas; pero, cuando, más abajo, hace la aclaración de que su renuncia se basa en la comprensión de que el ejercicio del poder político, como medio para lograr el progreso moral en la sociedad, es una ilusión, habla entonces como el expositor de una concepción cristiana de la vida:

*«Temporal power, to build a good world  
To keep order, as the world knows order.  
Those who put their faith in worldly order  
Not controlled by the order of God,  
In confident ignorance, but arrest disorder  
Make it fast, breed fatal disease,  
Degrade what they exalt.»*

«Poder temporal, para construir un mundo mejor,  
para mantener el orden, como el mundo entiende ese  
Los que ponen su fe a un orden terrenal [orden.  
fuera del control del orden de Dios,  
en confiada ignorancia, apenas reprimen ese desorden,  
lo amarran, y engendran una fatal enfermedad,  
degradando lo que exaltan.»

A pesar de esta renuncia, los motivos del que habla están aún mezclados. La única certidumbre que haya en su mente es que esta tentación también es irrelevante. «Lo que antes era exaltación — concluye —, ahora sólo sería desenso»; pero si su renuncia de esta sugerencia basa en su adhesión al «orden de Dios» o si solamente refleja su deseo de ejercer una forma de poderío más espiritual, pero por esto mismo quizá más exaltado en sus pretensiones, es algo que queda aún por esclarecer. Este esclarecimiento será el tema de las tentaciones finales.

La tercera tentación, que parece a primera vista relativamente sencilla, es, en realidad, más

compleja de lo que aparenta. Se le acerca a Tomás en la forma, no inesperada por él, del hombre corriente, que se denomina a sí mismo «Señor terrateniente que se ocupa de sus negocios», y afirma que él mismo y los suyos — «que entienden de caballos, de perros y de mozas», y cómo mantener sus estados en orden — son, en efecto, «la columna vertebral del país». Lo que él ofrece, sin embargo, es una variación más sutil de la tentación política que Tomás acaba de rechazar. En lugar de evocar directamente la atracción del poder ejercido, él pretende hablar en nombre del «pueblo», designando por este nombre, en realidad, a aquellos de su propia clase, a aquellos que se han beneficiado de las libertades feudales que la jurisdicción real, apoyada anteriormente por el Arzobispo en su época de Canciller, ha recientemente aplastado. Lo que propone es, disfrazado en palabrería patriótica y en lugares comunes libertarios,

*«... A happy coalition  
Of intelligent interests.»*

*«... una coalición feliz  
de sabios intereses.»*

lo que puede atraer a Tomás, en tanto que le ofrece una alianza contra el poder real que él

ayudó a crear y que ahora se ha convertido en su enemigo. A esta petición también tiene Tomás pronta su respuesta. El juego de la traición política no tiene fin. Una traición lleva a otra, y no hay razón por la cual el Arzobispo, que no puede depositar su fe en el Rey, confíe en aquellos que en el nombre de la «libertad» trabajan por sus propios intereses por la caída del Rey :

*«If the Archbishop cannot trust the Throne,  
He has good cause to trust none but God alone.»*

«Si el Arzobispo no puede confiar en el trono, tiene un buen motivo para confiar en Dios sólo.»

De nuevo esta tentación tiene un aspecto personal, al tiempo que un aspecto público. «Hacer, después romper, este pensamiento ya ha venido antes»: la tentación de arrastrar consigo, en su caída del poder, al Rey cuya autoridad él mismo en parte creó, es una tentación real, pero debe ser desechada. El problema del poder y su ejercicio, ya sea para el bien o para el mal, «libertad» o «tiranía», ya no es relevante a la situación de Tomás; sus actos, de ahora en adelante, sólo pueden tener un contenido espiritual, expresado en sus últimas palabras de renuncia, «Si rompo, debo romperme sólo a mí mismo».

En la figura del cuarto y último Tentador,

el único cuya aparición sorprende a Tomás, los conflictos planteados se expresan directamente en términos espirituales. En las insinuaciones de éste, el último y más sutil enemigo del progreso del Arzobispo hacia el martirio, se da una expresión más clara a los elementos de orgullo implícitos en sus contestaciones. El problema de la pureza de sus motivos se plantea aquí, y solamente aquí, de una manera directa; en realidad, solamente ahora, después que las otras tentaciones menores han sido dadas de lado, es posible el encuentro entre Tomás y su Tentador :

*«You know me, but have never seen my face.  
To meet before was never time or place.»*

«Me conoces, pero nunca has visto mi rostro.  
Para encontrarnos, no hubo antes ni tiempo ni  
[lugar.]

Basándose en el propio reconocimiento de Tomás de la vanidad de los motivos mundanos, y llevándolo hasta la exageración, esta última voz le pide que considere su consecución de la corona del martirio como la satisfacción de un orgullo que no puede saciar ninguna otra conquista menor :

*«What can compare with glory of Saints  
Dwelling for ever in presence of God?  
What earthly glory, of king or emperor,  
What earthly pride, that is not poverty  
Compared with richness of heavenly grandeur?  
Seek the way of martyrdom, make yourself the lowest  
On earth, to be high in heaven.»*

«¿Qué puede compararse a la gloria de los santos que eternamente moran en presencia de Dios?  
¿Qué gloria terrenal de rey, de emperador, qué mundanal orgullo, no resultará pobre ante la riqueza del esplendor celeste?  
Busca el camino que conduce al martirio, humíllate en la tierra, para ser ensalzado en el cielo.»

A ésta, la menos material de sus tentaciones, Tomás replica con una renuncia por fin espiritualmente pura, aguda e inequívoca, como no lo ha sido ninguna de sus respuestas anteriores:

*«No!*

*Who are you, tempting me with my ou desires!...  
Others offered real goods, worthless  
Buut real. You only offer  
Dreams to damnation.»*

*«¡No!*

¿Quién eres tú, que me tientas con mis propios  
[deseos?...

Los otros me ofrecían mercancías reales, sin valor, pero reales. Tú solamente ofreces sueños de perdición eterna.»

Ésta es la tentación final, y su repulsa fructifica, al terminar la primera parte de la obra, en la aceptación final, por parte del héroe, de un destino no escogido ni buscado por él, pero que es, sin embargo, en un sentido muy real, la coronación de su vida. «La tentación no vendrá de esta manera de nuevo», anuncia Tomás al comienzo de su último discurso; y, después de resumir las diferentes etapas de tentación por las que acaba de pasar — «el vigor natural en el pecado venial» propio de la juventud, la ambición de la madurez que «llega cuando se han gastado las fuerzas anteriores», la confusión de motivos que trae consigo la desilusión de la vejez incipiente —, sus palabras finales son la renuncia a la acción que implica su conclusión: «No actuaré ni sufriré más, hasta que muera por la espada». El camino se halla por fin abierto para la aceptación crucial, en la prosa de la homilía de Navidad, del martirio como testimonio, no de la firmeza ilusoria de la voluntad de los hombres, sino de la realidad de lo sobrenatural.

En la segunda parte de la obra, que sigue al sermón, el énfasis pasa de la acción interna a la externa, de la progresiva purificación de los motivos espirituales de Tomás al acto mismo del martirio. Todo este episodio está, desde el punto de vista dramático, admirablemente logrado. Las

diferentes etapas de la acción están señaladas por el canto de música litúrgica, los introitos de Navidad que preceden a la primera entrada de los asesinos y la entonación del *Dies Irae* en el momento de la consumación real del crimen; así se da al desarrollo de la acción un ambiente litúrgico que lo relaciona a un acto de afirmación religiosa. En este ambiente, la primera confrontación de Tomás con sus acusadores tiene lugar en la sala del Arzobispo: tensa en la presentación de acusación y defensa, de alegato y contraalegato, de una nueva nota, directamente dramática, después del drama interno de la primera parte. Los parlamentos de los Caballeros alcanzan su efecto acumulativo por el uso resonante de la rima y asonancia y por una repetición de frases que causa un efecto de poder, desatado y creciente, que va buscando un objeto de destrucción; contra esto, las afirmaciones serenas de Tomás se destacan como las de un hombre que ha tomado ya sus decisiones, y que ahora sólo tiene que seguir un curso de acción ya aceptado e inevitable.

La primera aparición de los Caballeros no conduce directamente a la consumación del martirio. Por un recurso de gran efecto dramático, su víctima les es arrancada de las manos en el punto culminante de su indignación: los sacer-

dotes intervienen, el Coro se interpone, y la escena cambia a la Catedral. Con el efecto de suspenso así intensificado, se acerca al fin el momento decisivo. Al cambiar la escena, los augurios expresados por el Coro, preñados de un sentido de inevitable y cercana muerte, resaltan ante el distante cántico de *Dies Irae*, cuyos ritmos resuenan en su siniestro principio:

*«Numb the hand and dry the eyelid,  
Still the horror, but more horror  
That when tearing in the belly.»*

«Yerta la mano, seco el párpado,  
quieto el horror, mayor horror  
que el desgarrarse las entrañas.»

y, mediante una fusión más directa, en su conclusión:

*«Dust I am, to dust am bending  
From the final doom impending  
Help me, Lord, for death is near.»*

«Polvo soy, me inclino al polvo,  
del juicio final amenazante,  
¡oh, sálvame, Señor, porque la muerte llega!»

En este ambiente, la insistencia jadeante de los sacerdotes:

*«Bar the door. Bar de door  
The door is barred.  
We are safe.»*

«¡Cerrad la puerta, y ponedle tranca!  
La puerta está cerrada.  
Estamos a salvo.»

se estrella ante la confianza de Tomás, en la  
aceptación de su suerte :

*«Unbar the doors! throw open the doors!...  
The Church shall protect her own in her own way not  
As oak and stone; stone and oak decay,  
Give no stay, but the Church shall endure.»*

«¡Desentranca las puertas! ¡Abridlas de par en par!...  
La iglesia protegerá a los suyos a su manera,  
no como el roble y la piedra; la piedra y el roble  
[se pudren,  
no prestan apoyo, pero la iglesia perdurará...»

El intercambio final, entre el Arzobispo y su  
clero, a que esto lleva, encuentra su punto culmi-  
nante en la dedicación final del mártir :

*«I give my life  
To the law of God above the Law of Man.»*

«Doy mi vida  
a la ley de Dios, que está por encima de la ley del  
[hombre.»

y en la orden repetida «¡Desentrancad las puertas!», que es su consecuencia natural. Al abrirlas, entran por segunda vez los Caballeros, las «bestias con almas de hombres condenados» a los que los sacerdotes se han referido repetidamente, y se hace de nuevo brillantemente uso del ritmo y de las imágenes para conseguir un efecto dramático :

*«Where is Becket, the traitor to the King?  
Where is Becket, the meddling priest?  
Come down, Daniel, to the lion's den,  
Come down, Daniel, for the mark of the beast.  
Are you washed in the blood of the Lamb?  
Are you marked with the mark of the beast?  
Come down Daniel, to the lion's den,  
Come down, Daniel, and join in the feast.»*

«¿Dónde está Becket, el traidor al rey?  
¿Dónde está Becket, el cura que se entrometiera?  
¡Baja, Daniel, al cubil de los leones;  
baja, Daniel, por la marca de la fiera!  
¿Estás lavado con la sangre del Cordero?  
¿Estás marcado con la marca de la bestia?  
¡Baja, Daniel, al cubil de los leones;  
baja, Daniel, y únete a la fiesta!»

Estas líneas, en las que ecos apocalípticos y emoción popular se hallan combinados para crear un efecto amenazante, sirven como contraste a la dedicación final de Becket. Después

de ellas su creación en prosa a Dios y a los santos aparece apropiada como sus últimas palabras; y la muerte que sigue es, como hemos visto, menos la ejecución de un crimen brutal que la realización de un acto ritual.

A la representación del martirio siguen, como una especie de apéndice, los discursos en que los Caballeros se justifican. Éstos son dirigidos al auditorio, y, por lo tanto, se introducen una vez más para llevar a los espectadores dentro de la acción. Así como Tomás, habiendo fortificado en la primera parte su voluntad mediante la resistencia a los Tentadores, se aleja allí de la escena afirmando la participación de los espectadores en la responsabilidad por la pasión eterna de la Iglesia.

*«... for every evil, every sacrilege  
Crime, wrong, oppression, and the axe's edge  
Indifference, exploitation, you and you,  
And you, must all be punished. So must you.»*

«por cada maldad, por cada sacrilegio,  
crimen, injuria, opresión, y por el filo del hacha,  
indiferencia, explotación, tú, tú,  
y tú, seréis castigados. Y tú también.»

Así los Caballeros se justifican a sí mismos argumentando que su acto sólo ha sido el desa-

rrollo lógico de las actitudes compartidas por la mayoría de sus compatriotas hasta el momento presente. Es digno de atención, como ejemplo de continuidad estructural, que los cuatro Caballeros son, en un sentido real, los dobles de los cuatro Tentadores. Deben ser representados, ciertamente, por los mismos actores, y sus argumentos concuerdan en ciertos aspectos importantes. El primer Caballero, como el primer Tentador, apenas interviene; es «un hombre de acción y no de palabras», y su función consiste en introducir los discursos de sus compañeros. El tercer Caballero (se ha cambiado el orden de sus discursos), como el tercer Tentador, afirma que él y sus compañeros «son sencillos ingleses que ponen a su patria por encima de todo», «sin el menor interés», siendo aún admiradores personales del Arzobispo que han matado. El segundo Caballero «ha estudiado especialmente la política», como el segundo Tentador, y declara que la muerte de Tomás se debe a su afirmación de que el orden espiritual y el político eran incompatibles; e indica aún más, refiriéndose directamente al auditorio, que «si vosotros — en el siglo xx — habéis llegado a una justa subordinación de las pretensiones de la Iglesia al bienestar del Estado, tenéis que recordar que fuimos nosotros los que dimos el primer paso.

Nosotros fuimos el instrumento para producir el estado actual que vosotros aprobáis. Hemos servido a vuestros intereses, merecemos vuestro aplauso, y si hay culpabilidad en este asunto, debéis compartirla con nosotros». El cuarto Caballero, a su vez, recoge el tema del orgullo espiritual, describe la firmeza de Tomás, como el fruto del «egoísmo» y de la seguridad en sí mismo que el cuarto Tentador había indicado como la falla más íntima del mártir. Su determinación de morir, vista de esta manera, se convierte en una especie de suicidio, al cual las cualidades espirituales distintivas del martirio son irrelevantes.

Agrupados de esta manera los actores principales alrededor del protagonista, queda completada la estructura primordial de la obra. Quedan aún los Coros, que contienen la poesía más profunda de todo el drama y que constituyen su parte más lograda. El Coro de las mujeres de Canterbury, además de relacionar los motivos de Tomás a la actitud popular, sigue las diferentes etapas de su conquista espiritual, haciéndonos sentir sus fluctuaciones y participar en un drama universal. De esta manera contribuye, más que ningún actor individual, a darnos el elemento de cambio, que constituyó, como hemos visto, el mayor problema para el autor. Los Coros pasan

del terror de lo sobrenatural expresado en el comienzo al reconocimiento de la «gloria reflejada en todas las criaturas de la tierra», en el final. Sienten la pérdida de fe que amenaza a Tomás después de la última tentación, y se dan cuenta, aunque oscuramente, que si la santidad es tan sólo, en fin de cuentas, una forma elevada del egoísmo, no puede haber ningún valor en la bondad humana. Solamente si lo heroico tiene significado, puede lo corriente tener dignidad. «Saben y no saben»; pues se dan cuenta del peligro, pero no saben bien dónde radica la seguridad:

*«God is leaving us, God is leaving us, more pang,  
[more pain than birth or death  
Sweet and cloying through the dark air  
Falls the stifling sense of despair;  
The forms take shape in the dark air:  
Puss-purr of leopard, footfall of padding bear,  
Palm-pat of nodding ape, square hyena waiting  
For laughter, laughter, laughter. The Lords of Hell  
[are here.»*

«Dios nos abandona, Dios nos abandona, más an-  
[gustia, más dolor que el parto o la muerte;  
dulce y persistente por el aire obscuro  
cae el sofocante sentido de la desesperación;  
las formas se dibujan en el aire obscuro;  
felino ronroneo de leopardo, blanda pisada de oso,

palmoteo de mono inquieto, y la cuadrada hiena al  
[acecho  
para reir, reir, reir. Los amos del infierno están aquí.»

Si Tomás se halla a salvo, ellos están seguros también; si le destruyen, también ellos serán destruidos. Le imploran, por lo tanto, que se salve a sí mismo, salvando así a ellos; pero la seguridad que él y ellos encuentran es de otro tipo. Tienen que aceptar su participación en el «peso eterno, en la gloria perpetua»: el peso del pecado, la gloria de la redención, de los cuales no se puede uno salvar huyendo, o refugiándose en la anonimidad. En los Coros que rodean al martirio, las voces se identifican con un mundo que sufre. El acto monstruoso del que son testigos no es una aberración, sino la expresión de una corrupción y malicia universales, cuyo conocimiento constituye el peso y la gloria del hombre. El hombre corriente no es, en verdad, sin responsabilidad para ellos. El mal urdido por los políticos es el mismo que encontramos

*«... in the kitchen, in the passage,  
In the news, in the barn, in the byre, in the market-  
In our veins, our bowels, our skulls.»* [place

«... en la cocina, en el pasillo,

en el corral, en el granero, en el establo, en el mer-  
[cado.  
en nuestras venas, nuestras entrañas y nuestros crá-  
[neos.]»

Comprenderlo es penetrar, con el Coro, más profundamente, más allá de todos los agentes y formas del mal, más allá de la misma muerte, en el estado de «vacío, ausencia, separación de Dios»; y es esta experiencia la que produce, en el momento del martirio, la intensidad del Coro del *Dies Irae*, el éxtasis de la penitencia que irrumpe con el grito:

«*Clear the air; clear the sky; wash the wind; take*  
[*stone from stone and wash them.*»

«Purificad el aire; limpiad el cielo; lavad el viento;  
[quitad la piedra de la piedra, y lavadlas.]»

y que lleva finalmente al Coro de alabanzas que completa la acción. Aquí, más que en ninguna otra parte, quizá, encontramos la verdadera experiencia dramática que *Crimen en la Catedral* puede proporcionarnos. Nos identificamos con las mujeres del Coro más que con ningún otro personaje, más, desde luego, que con el propio Tomás; su experiencia como observadores llega a comunicarse a nosotros, dándonos la sensación

que no hemos sido meros espectadores, sino participantes en la acción. Hemos pasado con el Coro por las diversas etapas del terror, del tedio, «viviendo y en parte viviendo», hasta la gloria.

Tal es el tipo de experiencia a la que nos invita a participar este drama. Permanece aún el problema que planteé al pasar, al comienzo de esta conferencia. ¿Hasta qué punto puede decirse que *Crimen en la Catedral* ha contribuido al renacimiento del drama poético que Eliot considera necesario si el teatro ha de sobrevivir como forma artística seria? La contestación no es ni sencilla ni fácil de dar. Que la obra tiene mucho que ofrecer a aquellos que se interesen por el uso dramático de las distintas formas de versificación, que su concepto del drama como una acción en la cual se invita a participar es fructífero, y sobre todo que el empleo del Coro tiene un efecto altamente sugestivo, está fuera de duda: por algo es la obra del poeta inglés más capacitado, técnicamente hablando, y del crítico más sugestivo de nuestros tiempos. Sin embargo, a pesar de reconocer todo esto, también podemos sentir que el tipo de experiencia de que se trata en esta obra, y la misma ocasión para que fue escrita, hacen de ella, en ciertos aspectos, más bien un caso especial que un punto de partida para desarrollos ulteriores. En realidad, el propio

Eliot parece haber reconocido esto al insistir en sus obras posteriores, *Reunión de familia*, *El cocktail* y *El Secretario confidencial*, en escoger temas contemporáneos para tratarlos en verso dramático. El renacimiento pleno del drama poético requiere una combinación de circunstancias que ninguna obra aislada, y menos aún una con un propósito deliberadamente especializado, puede esperarse que logre reunir. En primer lugar, es necesario elaborar nuevas formas poéticas que correspondan al ritmo y al lenguaje del idioma modernos, y este campo, en el que el propio Eliot ha experimentado muy fructuosamente, está aún lejos de lograrse. También requiere la presencia de otras condiciones más generales, sobre todo la existencia de una sociedad que esté dispuesta a ver en el drama una expresión de sus emociones colectivas; pues el teatro es esencialmente popular, y solamente si el pueblo puede participar en las acciones que ofrece, puede decirse que su existencia representa más que la diversión trivial de una minoría. Sobre todo exige una base común en la actitud del autor y de su público, y entre las diferentes partes componentes del propio auditorio, para que sea concebible la participación en una acción colectiva. Esta base, al parecer, debiera ser más amplia que la concepción apologética y hasta po-

lémica en que descansa *Crimen en la Catedral*, más universal quizás en su aceptación que cualquier concepto dogmático, por convencidos que podamos estar personalmente de su actualidad, puede serlo en nuestra época. Lograr estas condiciones está más allá de las posibilidades de un solo hombre; pues ningún individuo puede realizar la integración de la sociedad que requiere el drama como condición previa de su existencia sana. Hasta que se logre esta integración, hasta que se resuelva la crisis compleja de nuestros tiempos mediante una síntesis adecuada, parece probable que el teatro siga existiendo al margen de la vida, y que languidezca en sus manifestaciones más importantes.