

DIOS EN EL TEATRO ACTUAL

Nicolás Dobrée

Dentro del reducido espacio disponible, resultaría imposible hacer un análisis profundo sobre algún escritor o grupo de escritores determinados. Este artículo se orientará sólo a señalar la actitud general que se nota en el teatro del siglo XX con respecto al tema de la religión, centrada en la palabra "Dios".

En términos generales, parece justo afirmar que no sólo en Inglaterra, sino comúnmente en el mundo occidental —salvo algunas excepciones, en Francia— si bien ha habido críticas y ataques al "concepto de Deidad", no ha existido, en cambio, la difamación de Dios, contrastando con lo que sucede en el mundo comunista, particularmente en la U.R.S.S.

Pocos son los dramaturgos ingleses de este siglo que hayan tenido la audacia de negar la existencia de Dios. **Bernard Shaw** (1856-1950) proclamaba teóricamente la negación de Dios; en la práctica no lo hizo nunca. En el prefacio de "**Tres Comedias Desagradables**", dice: "No tuve gusto por el arte popular ni respeto por la moralidad; no he creído en la religión popular ni en los hechos extravagantes del pueblo". Con todo, se casó y escribió "SANTA JUANA". Shaw era un "farsante" y un exhibicionista en muchas cosas; este caso es un ejemplo más. Lo dicho se aprecia claramente en "SANTA JUANA", donde Shaw parece haberse olvidado de sí mismo y de sus declaraciones.

Trataremos principalmente en este artículo los diferentes enfoques de la Divinidad en el teatro moderno; enfoques directos e indirectos, conscientes y subconscientes, y, a veces, casi inconscientes. Claro está que un tema tan complejo encierra problemas demasiado amplios y matices muy distintos, difíciles de precisar en un breve artículo.

Si un autor sabe que su público cree en Dios, al igual que él, su

enfoque podría llegar a parecer un sermón; él se limita, de esta manera, a exponer sólo su interpretación personal. Pero si el escritor es un ateo convencido —caso totalmente distinto al de un agnóstico— y se dirige a ese mismo público, el problema resultará esencialmente distinto. En este caso, el autor ha de probar, o al menos sugerir, que la materia lo es todo y que Dios es nada.

No es éste el caso de los dramaturgos marxistas en Gran Bretaña. Han preferido ignorar a Dios más bien que atacarlo. La tendencia general de los dramaturgos más recientes es la de centrar todo lo relativo al tema de la religión en el de la “redención”. Los escritores del siglo XIX, en cambio, cuando enfocan el tema conscientemente, tienden a ser “condescendientes” con Dios; se muestran casi repugnantemente sentimentales con El, o retratan el “temor” más bien que el “amor” a Dios. Una especie de calvinismo, modificado por el materialismo y la revolución industrial.

La “*Church Parade*” victoriana es un ejemplo de lo primero. Así lo retrató brillantemente **Noel Coward** en su “CAVALCADE”, y **Rudolf Bessier** en su “BARRETS OF WHIMPOLE STREET”, obras que han llegado a ser clásicas. Mr. Barret es el “pater familias” que hace mal uso del “temor a Dios”, tomándolo como instrumento de dictadura patriarcal. Magnífico ejemplo del peor de los victorianos.

De los sentimentales, **J. M. Barrie** (1860-1937) es, quizás, el mejor ejemplo. Obras tales como “A WINDOW IN THRUMS” y “MARY ROSE” son despreciadas en nuestros días por el hombre moderno y sofisticado que asiste al teatro. “PETER PAN”, en cambio, permanecerá, casi con toda seguridad, como el más grande de los clásicos infantiles de todos los tiempos. Peter, inmortal por sí mismo y nacido de la risa infantil, muestra una inigualada profundidad filosófica cuando afirma: “...morir ha de ser una gran aventura”. Por esto sobresale Barrie entre sus contemporáneos cuando se trata de enfocar a Dios. Y aunque su estilo, desarrollo y trama son totalmente diferentes a los de **T. S. Eliot** (1888-1965), me sorprendió —no pocas veces— que Elliot, en un momento “de descuido”, fuera tan cándido y sentimental en su “COCKTAIL PARTY”, con respecto a su actitud hacia Dios, como Barrie en su “PETER PAN”. (Dudo que Eliot se hubiera sentido realmente ofendido ante estas palabras).

En el siglo XX, y en particular en las décadas posteriores a la segunda guerra mundial, la actitud hacia Dios parece ser más metafísica que netamente religiosa. La mayoría de los dramaturgos, a diferencia de los novelistas y de algunos poetas, parecen encontrar desconcertante un enfoque directo; muestran cierto temor cuando tratan de encarar algo definido, concreto, cualquier creencia o convicción, ya se trate de la redención o de la predestinación, si bien aceptan, por lo general, algún “más allá” impreciso e indefinido, salvo muy pocos escritores, como, obviamente, **Christopher Fry** (1907-), **Graham Greene** (1904-) y **Charles William** (1886-1945). De ellos hablaremos más adelante.

Hubo, mientras tanto, dramaturgos "ocasionales" que escribieron sobre religión, dramaturgos inquietos que sentían el impulso de escribir, pero que no tuvieron suerte para concretar sus ideas, a diferencia de Greene, Fry y Williams.

Una de las mayores dificultades en un artículo de esta clase, consiste en definir lo que se entiende por "Teatro". Si el concepto se limita a la presentación del tema de Dios, mediante la actuación de seres humanos, de carne y hueso, el alcance de los escritores será, día a día, más limitado. Generalmente, sólo las comedias musicales y de "circunstancia" perduran en las tablas por más de unas pocas semanas. El teatro "serio", ¡ay!, ha llegado a ser privativo de los intelectuales de Bloomsbury, con desastrosos resultados para los escritores auténticos. Ellos, por lo general, no se atreven a escribir obras que exijan más de tres o cuatro personajes; el auspiciador y el productor no pueden mantener un gran reparto para unas pocas actuaciones. Es lo que se concluye al comparar, por ejemplo, el número de personajes de "CRAMMER", de **Charles Williams** (1946), y "CARVING A STATUE" (Esculpiendo una Estatua), de **Graham Greene** (1965). La televisión y la radio exigen una técnica diferente, suponen menos costos de producción y permiten ciertas ventajas en beneficio del actor. Solamente los actores consagrados que ya han triunfado pueden darse el lujo de representar papeles en obras serias con mensaje; los actores jóvenes, que están iniciándose, actúan en pequeños papeles, junto a los actores ya conocidos.

Entre ambas guerras mundiales se intentó revivir las "Moralidades" (Morality Plays). La obra más conocida fue, quizás, "THE MIRACLE" (El Milagro), auspiciada por Cochran, probablemente el más conocido promotor de comedias musicales.

La asignación de los dos papeles principales, representados por Tilly Losch —famosa en el mundo del canto y de la danza— y Lady Diana Manners —dama de la sociedad— no pudo ser más acertada; con predominio del colorido que contrastaba con una muda, pero elocuente, belleza. El efecto final en "EL MILAGRO DE SANTA BEATRIZ" resultó extraordinario.

Cochran lo hizo representar en los distritos más bajos de Londres durante una semana (en el East End), barrios habitados principalmente por judíos. Todos se rieron de su aplomo, pero el éxito fue completo. Cabe observar que "THE MIRACLE" no se interpretó según el texto original, sino que era una renovación o adaptación de "THE TALE OF BEATRICE", escrito en dialecto holandés del siglo XVII y adaptado para el teatro.

Es interesante comprobar que no hubo ninguna desviación de carácter sutil o metafísico en la adaptación y que, sin embargo, el público amante del teatro sofisticado, lo aclamó "summa cum laude". Porque el planteamiento del tema de Dios era directo e inequívoco, en una épo-

ca durante la cual las iglesias se hallaban vacías y el interés por la religión en su nivel más bajo. El renacimiento de la religión, que encabezara el Papa Juan XIII, no comenzaba todavía.

Sin embargo, en general, las obras populares sobre temas directamente religiosos eran escasas. **Vicars Bell** escribió "THAT NIGHT" (Esa Noche). El resumen escrito en la cubierta de la edición Faber y Faber, es tal vez el mayor tributo a Bell:

"THAT NIGHT" es una obra muy buena, sobre la Navidad, que ha estado en cartel durante años en una parroquia campesina. Libre del sentimentalismo, que tan a menudo arruina esta clase de escritos, es suficientemente "teatral", como para ser digna de representarse, considerando el punto de vista del actor.

"THAT NIGHT" está dentro del alcance de los niños de 10 a 12 años de edad. Sobre todo interesará a un auditorio adulto, ayudándole a aplicar la verdad navideña a las condiciones de la vida en nuestro siglo XX".

Citemos unas líneas de este magnífico "Misterio":

JOSE: ¡Acérquense, señores! ¡Háganle, ahora, una reverencia!
(Procesión de los tres Reyes Magos).

1er. REY: Pequeño Maestro, aquí te traigo Oro. Oro que representa el poder y las riquezas y todo el maravilloso trabajo de las manos del hombre.

El coraje de los mineros. El conocimiento de los científicos. La astuta destreza de los artesanos. Los peligros soporados por los marineros. La fatiga de los obreros.

Aquí Te los presento a todos. Tómalos, Maestro; guíalos, úsalos. Concédenos usarlo, como Tú lo dispongas.

2º REY: Este Incienso es para Ti, mi Rey y mi Dios. El incienso de la adoración del hombre. Todos los tesoros del alma del hombre. Toda la poesía. La música de cuerdas, de bronce y de madera, como pálido eco del Paraíso. Todas las pinturas y esculturas que son débiles imágenes del Cielo. Todas las oraciones. Los pensamientos de los grandes místicos y de los pensadores, que son más grandes de lo que nosotros pensamos.

Todo esto Te doy. Concédenos que podamos ver la belleza y la verdad en las cosas simples.

3er. REY: Mi regalo es la mirra. Es el bálsamo de la muerte. Con ella Te doy los sufrimientos del hombre. Todos los sin hogar y los hambrientos. Todos los sin calor y los desnudos. Todos los torturados y los perseguidos. Todos los fantasmas grises

de la crueldad y la locura del hombre. Todas las vidas heridas y separadas. Todos los desnutridos y mal pagados. Todos los despreciados por su raza y color. Todos los que están solos entre multitud de amigos. Todos los que están en la hora de la muerte y todos los que la desean.

Toma todo esto, mi Príncipe y mi Amigo. Y muéstranos cómo sacar vida de la muerte, así como el nacimiento ha surgido del dolor...

MARIA: Pastores, dejadme hablar por mi Hijo, ya que El no puede hablar por sí mismo...

Vosotros, pobres campesinos, que trabajáis y estáis cansados, helados y sucios en los campos; vosotros Lo veís y Le servís siempre. Para vosotros este Niño es la Vida, que está en todas las cosas.

Todo lo que produce una nueva vida es Dios; y vosotros, que trabajáis para sacar una nueva vida del suelo...

OfrecedLe este regalo para que permanezca en vuestra memoria y alegraos de vuestra grandeza y humildad.

De los demás escritores que tratan directamente de las relaciones personales del hombre con Dios, a diferencia del equilibrio entre el Bien y el Mal, Redención y Predestinación, dos sobresalen posiblemente sobre todos: **Bernard Shaw**, en forma sorprendente, con su "SAINT JOAN" (Santa Juana) y **James Bridie** (1888-1951) con "JONAS AND THE WHALE" (Jonás y la Ballena), y "TOBIAS AND THE ANGEL" (Tobías y el ángel), 1931-1932.

Como hemos dicho más arriba, es difícil valorar a Shaw en su obra "SANTA JUANA". Generalmente, Shaw tiene poco sentido del teatro. "SANTA JUANA" es una excepción. Es un drama real, cáustico e irreverente, pero siempre con subtonos de una creencia real, en Dios, que llega a un notable clímax hasta el Epílogo. Aquí se siente una sensación especial; como si Shaw se hubiera arrepentido de aparecer como historiador, dramaturgo y hombre de profundos sentimientos religiosos.

A propósito del Epílogo, a menudo omitido deliberadamente en muchas representaciones, se cuenta una curiosa anécdota, no apócrifa, probablemente. La última línea del Epílogo, muy breve por lo demás, puede cambiar completamente el sentido del último acto. Sería como si Shaw se dijese repentinamente: "¡Por Dios! ¿Qué he hecho? Debo recordar que soy George Bernard Shaw y ateo convencido; déjame escribir rápidamente algo que salve mi reputación entre los intelectuales"...

Se dice que Dame Sybyl Thorndyke, aquella gran actriz que primera protagonizó el papel, se habría horrorizado por el terrible cinismo con que la obra habría terminado sin esa línea final que ella misma introdujera:

JUANA:

"Oh, Dios, que hiciste esta maravillosa tierra. ¿Cuándo estará preparada para recibir a tus santos? ¿Cuándo, oh Señor, cuándo?"

Si uno lee la obra, puede darse cuenta cómo pueden colocarse en la misma línea dos construcciones completamente diferentes. También es posible que Dame Sybyl las dijera de una forma diferente a la que Shaw intentaba, cambiando así el sentido completo de la obra, y dejando al autor en la alternativa: o repudiarla ridiculizándose a sí mismo o permitiéndola continuar.

A propósito, el escritor de estas líneas ha escuchado el Epílogo, actuado en forma burlesca con respecto a la última línea, lo cual Shaw podría haber hecho, si él mismo lo hubiese escrito. Si el caso es verdadero, entonces Dame Sybyl Thorndyke la cambió por su propia cuenta, en forma completamente deliberada. Era una gran actriz.

Las conmovedoras palabras, arriba citadas, llenas de sugerencias, de Juana, pueden, si se toman en su contexto, tener dos efectos completamente diferentes (uno burlesco, otro serio).

El mismo Shaw, hablando de los actores, en su "MAINLY ABOUT MYSELF" (Lo principal acerca de mi mismo), recalcó:

"Finalmente, ¿puedo yo decir algo en favor de los actores mismos? Los actores natos tienen una susceptibilidad para la emoción dramática que los hace capaces de interpretar intuitivamente el estado de ánimo de sus personajes. Pero esperar de ellos que también sean intuitivos en lo que respecta al significado intelectual y a las condiciones circunstanciales de la obra, es pedirles poderes de adivinación, como sería pedir al Astrónomo Real que dijera la hora encontrándose en una catacumba. Sin embargo, el actor encuentra, por lo general, su papel lleno de directivas emocionales que él podría aplicar tan bien o mejor que el autor porque se encuentra a oscuras con respecto a las condiciones políticas y religiosas bajo las cuales se supone que está actuando el personaje que él representa".

Shaw quiso, en su orgullo, apocar la inteligencia de alguno de nuestros grandes actores.

Otra obra que trata de Dios, aunque más emocionalmente y quizás más metafísicamente, es "HASSAN", de **James Elroy Flecker** (1884-1915). Escrita parte en verso blanco y parte en verso libre y, de vez en cuan-

do, en ese verso romántico y lírico que solamente los poetas irlandeses parecen haber producido desde Shelley y Keats, contiene el Epílogo, aún más amargo que aquel de Shaw. La obra estuvo largo tiempo en la cartilera de Londres, pero al igual que en "SANTA JUANA", el Epílogo fue omitido en algunas representaciones. Tal vez es más amargo que cínico. Después de afirmar que el amor, físico y humano, es más poderoso que la muerte misma porque habrá un encuentro del verdadero espíritu en el "más allá", llega el terrible anticlímax: el amor no es eterno; en el "más allá" habrá separación, olvido, nada, no habrá calor ni amor del espíritu a través de la posesión de Dios, sino frialdad, obscuridad y olvido.

A esta altura se hace necesario volver al título de este artículo: "DIOS EN EL TEATRO ACTUAL". Es menester analizar qué significado damos a la palabra "Teatro". No parece posible, en esta época, reducir este concepto sólo a los actores vivos que se mueven a través del escenario en un mundo exclusivamente tridimensional. No creo que podamos agotar nuestra apreciación de los actores a través del escenario en un sentido puramente físico. Shakespeare se refirió a ello diciendo: "...el mundo entero es un escenario", pero los actores de Shakespeare se desplazaban ante un público de unos pocos cientos, mientras que ahora éste es, probablemente, de algunos millones. Primero apareció el cine mudo, luego el sonoro y ahora la televisión. Ha cambiado el concepto total del teatro. Deben existir actualmente pocos autores que escriban exclusivamente para el teatro vivo; se ven obligados a encauzar sus pensamientos, sus temas (y sus bolsillos), hacia el cine y la televisión. Con el advenimiento del color, tridimensionalidad y el sonido estereofónico en la TV., uno se pregunta si existirá por mucho tiempo más el teatro vivo. Sin embargo, es paradójicamente posible que el escritor para el escenario de cine y TV, así como también el productor, se vean obligados a volver a las verdaderas técnicas teatrales, de las cuales la pantalla bidimensional les permitió escapar.

Uno de los problemas del dramaturgo que desee tratar los temas religiosos, ha sido, y es, la limitación de su alcance. Ha contado, para transmitir sus ideas al público, sólo con la palabra, el escenario artificial y el propio actor. El prosista puede dar tiempo a su lector para que haga una pausa, piense y analice, pero el dramaturgo puede dar la oportunidad a su público para discutir su obra sólo después de haber sido vista. No se puede suspender la obra, discutirla, y luego seguir adelante con ella. El dramaturgo debe llevar su trama adelante o su acción fracasa. El tema de Dios, en cualquier forma de drama, no puede, por lo tanto, ser fragmentario. Dado que aún no hemos alcanzado el año 1984, de George Orwell, podemos, actualmente al menos, apagar la radio y la TV., pero no podemos encenderla otra vez donde la habíamos dejado.

Con la estatura creciente del actor moderno a los ojos del público, encontramos otro factor para cualquier actitud hacia Dios, y es la

del propio actor. Como hemos visto en el caso de "SANTA JUANA", el mensaje dirigido al público puede depender enormemente de la presentación o interpretación del actor. El productor puede decir lo que quiera, pero es el actor quien tiene la última palabra, mediante su interpretación personal en la noche del estreno.

Grandes actores han interpretado grandes obras de manera totalmente diferente, y si el nombre de un actor está ya consagrado, el autor o el productor sería demasiado audaz si se atreviera a desafiar esa particular interpretación sin contar que con esto se acababa la obra. Sólo el crítico goza de esta inmunidad. Tenga que ver o no algo esto con el asunto; hayan o no los empresarios juzgado correctamente el gusto del público de la época; hayan o no los auspiciadores deseado arriesgar su dinero, el hecho es que cualquier obra con alguna sugerencia religiosa directa ha tenido pocas oportunidades de ser vista por el público que comunmente va al teatro. Es digno de notar que ni las obras de Fry ni las de Elliot fueron representadas "coram populo" hasta 1939, y que, aunque "THOMAS CRAMMER OF CANTERBURY", de **Charles Williams**, se representó en 1936, esto se hizo en Chapter House, de la Catedral de Canterbury y no en un teatro público.

Esto no parece ser un gran tributo al gusto o al pensamiento británico. La evidente inminencia de la guerra, en 1939, puede haber sido la que despertó al pueblo a pensar en algo más allá de lo simplemente material.

De las obras de "entre dos guerras", fuera de "THE MIRACLE" (El Milagro) que era más un espectáculo que una obra dramática, "OUTWARD BOUND" (Hacia el Exterior), de **Sutton Vane**, fue probablemente de las que más llamaron la atención. En esta obra, aunque no se trate de gran literatura, hay un argumento convincente sobre el verdadero significado de Dios. Se trata de un magnífico teatro. El tema central es simple.

Dios nos ha dado voluntad libre, el derecho de elegir entre el bien y el mal, entre el humanitarismo y el egoísmo, entre el amor lícito e ilícito. ¿Puede alguna vez justificarse el suicidio? Esta es la pregunta que Vane nos plantea y, como dramaturgo, lo hace brillantemente. La respuesta a la pregunta: "¿Dónde están los muertos?" (Where are the dead?), tan presente en la mente del pueblo después de la Primera Guerra Mundial y tan a menudo deliberadamente ignorada, es la base de la trama de Vane. Las últimas líneas de su primer acto dejan un impacto que pocos autores han logrado jamás en este tema.

Los pasajeros de un barco, aparentemente normal, son presentados como personajes normales vivos. Nace el siguiente diálogo:

TOM: *Contésteme, sinceramente: Estamos, estamos todos muertos. ¿No es verdad?*

SCRUBBY: (luego de una pausa): *Estamos todos muertos. Y bien muertos.*

TOM: (pausa): *¡Qué raro!*

SCRUBBY: *¡No, cuando se acostumbra a ello, señor!*

TOM: *No comprendo.*

SCRUBBY: *¡No, señor! Usted no puede comprender todavía, pero se acostumbrará a muchas cosas a través del viaje, en cuanto el viaje prosiga.*

TOM: *Dígame, dígame una cosa ahora.* (Se pone en un estado de extrema excitación).

SCRUBBY: *Cualquier cosa que pueda, ¡señor!*

TOM: (empavorecido): *¿A dónde, a dónde estamos navegando?*

SCRUBBY: *Hacia el Cielo, ¡señor! (Pausa). Y hacia el Infierno también. (Pausa). Es el mismo lugar.*

TELON

Sólo falta precisar que Scrubby, el barman, es un "incompleto", un suicida sin la excusa del amor (como yo lo interpreto). Tom es un borracho redimible y amable.

El tema general trata de la expiación después de la muerte por los pecados cometidos en esta vida. El juicio sobre los diversos personajes es reminiscencia de lo que dice Gilbert y Sullivan (El Mikado):

*"Mi objetivo, muy sublime, lo alcanzaré a tiempo,
Para que el castigo calce con el crimen,
El castigo calce con el crimen". (To make the punishment
fit the crime).*

No hay nada nuevo en el pensamiento filosófico de esta obra. Casi se podría resumir con las palabras del Lama en la obra de Kipling "KIM": "Justa es la rueda" (Just is the wheel...), y con la emocionante e intensa escena final del último acto, condensada en el viejo adagio latino: "Omnia vincit amor" (Todo lo vence el amor). Es muy hermosa la escena en que la Sra. Midget recobra a su hijo, por quien lo había sacrificado todo, y descubre después que se ha convertido en un borracho completo, muy culto. Sin embargo, al joven se le concede la oportunidad de redimirse en virtud del amor materno.

A Lingley, se le puede aplicar la frase "Labor omnia vincit" (El trabajo lo vence todo). No tiene absolutamente idea alguna fuera de lograr un éxito financiero personal. Más todavía, el arrepentimiento y la comprensión están lejos de él.

LINGLEY: *En vista de la brevedad del tiempo de que disponemos y de la naturaleza del puerto a que estamos rápidamente arri-*

bando, sólo he pensado en que debo solicitar al Sr. Duke que nos dirija unas pocas palabras. Profesionalmente, él debe saber más que nosotros sobre la materia. ¡Ejem! El Reverendo W. Duke, M. C.

Vane no deja de tener humor.

LINGLEY: Nunca en mi vida he llegado tarde a una cita...

DUKE: Y ahora que nos estamos acercando a ese temido examinador, pensamos que algo debiera hacerse. Y hemos postergado pensar qué hacer realmente, hasta el último momento. Naturalmente, ¡cómo no íbamos a hacerlo! Somos todos ingleses.

La conclusión general de Vane es que Dios es todo misericordioso y que no hay eterna condenación, siguiendo la doctrina de Calvino. Por muy lejano que se halle, el Cielo está esperando todavía. La grandeza de "OUTWARD BOUND" no reside en la originalidad de las ideas, sino en que deja a su público en un estado de increíble humildad y con la sensación de que será mejor confesarse cuanto antes.

TOM: ¡Pruebe un poco de este whisky! Parece tener efecto todavía.

DUKE: ¡No, excúsame! No sea cosa que encontremos a Alguien. Tú me disculparás...

TOM: (jugando con el vaso): Me temo que soy un terrible sinvergüenza. Estoy tan acostumbrado a ello. En cualquier crisis tú... (deja el vaso) ...Charles Reade, o cualquier novelista mediocre, dijo una vez: "Nunca es demasiado tarde para enmendarse". ¿No es cierto? ¿Crees que hay alguna verdad en las novelas? Y estaba ese otro individuo, el Grande, tú sabes, en la Biblia. El dijo, El... Ahí tienes, ves ahora... Esta es la clase de persona que soy... Olvidé lo que El dijo.

La obra de *Dorothy Sayers* (1893-1957) "THE MAN BORN TO BE KING" (El Hombre nacido para ser Rey), no fue inmediatamente puesta en escena hasta fines de la década de 1930. Es una de las obras más encantadoras y mejor escritas sobre la vida de Nuestro Señor producidas en este siglo. Es una obra perfectamente directa; así se evitan todas las desviaciones metafísicas. Quizás podría ser clasificada como clásica. *Dorothy Sayers* sigue a *Dickens* cuando dice que escribe para entretener, a fin de ganar bastante dinero y así ser capaz de transmitir al público lo que ella siente sin tener que pensar en los provechos. El Sr. *Pickwick*, de "THE PICKWICK PAPERS", y Lord *Peter Wimsey*, tienen al menos esto en común.

De los dramaturgos contemporáneos, pienso que *Fry* es el más fácil de comprender y analizar desde el punto de vista del título de es-

te artículo. No cabe duda que él mismo era profundamente religioso y que trató deliberadamente de analizar, incluso en sus comedias, la real "esencia" de Dios. T. S. Eliot junto con Bernard Shaw (en "SANTA JUANA") hacen lo mismo, pero se acercan al tema en forma más oblicua. Christopher Fry y Charles Williams son los más cercanos a Dorothy Sayers en su enfoque directo a Dios, a pesar de que ellos no hacen de Dios su personaje principal. Sayers probablemente se acerca más a Oberammergau que ningún otro autor.

La manera de hacer aparecer a Dios de "incógnito", por así decirlo, ha sido usada por los escritores modernos, como *Jerome K. Jerome* (1859-1927) en su "THE PASSING OF THE THIRD FLOOR BACK" (El tránsito del tercer piso interior). Kipling, aunque no fue nunca representado, usa el mismo método en su excepcionalmente bella obra "THE GARDNER" (1). Algunas obras de Kipling (1865-1936) que se refieren a la sociedad Anglo-India, han sido recientemente adaptadas para la Televisión, pero, que se sepa, no se trata de ninguna de sus obras realmente grandes, las que tratan los temas serios. Es una lástima, pero esto se debe probablemente a la mediocridad del gusto general de la Inglaterra de hoy.

Volviendo a Fry, sus tres principales obras religiosas "THE BOY WITH THE CART" (El joven de la carreta), "THOR WITH ANGELS" (Thor con los Angeles) y "A SLEEP OF PRISONERS" (Sueño de los prisioneros) constituyen un análisis evidente sobre la necesidad del sacrificio para la obtención de la fe; todas terminan con la muerte. Sin embargo, no pueden ser clasificadas como tragedias, cosa que podemos afirmar de su "THE FIRSTBORN" (El primogénito), probablemente la obra cumbre de Fry. En ella, al igual que en "A SLEEP OF PRISONERS", Fry recurre al Antiguo Testamento para su trama, pero en este caso hay, a mi modo de ver, un tema secundario, de gran importancia filosófica y psicológica, ligado con el tema primero: se trata de un expatriado que lucha contra su patria debido a sus creencias personales. La obra fue escrita en 1949, cuando tantos países centro y sud-europeos estaban ocupados, no por los Nazis, sino por las hordas rusas.

El escritor de este artículo ha tratado este problema con muchos de sus amigos polacos católicos, quienes, a causa del patriotismo, volvieron a su patria a morir a manos de los comunistas después de la guerra. Christopher Fry, en "THE FIRSTBORN", parece abordar el tema, pero lo trata, aparentemente, sin mucha convicción, y yo, personalmente, nunca he estado seguro, de si Fry saca alguna conclusión con respecto a la relación entre el hombre y Dios, en tal situación. Sin embargo, una cosa es cierta: el dominio de Fry sobre el idioma inglés.

Encuentro que Derek Stanford, en su admirable ensayo sobre Fry, ha seleccionado algunas de las principales ideas sobre la humanidad,

(1) *Debits and Credits*.

desde los tiempos isabelinos, cuando cita a Fry hablando del viejo, casi ciego Merling, ahora incapaz:

*"...de distinguir una cosa de otra:
el río crecido por las tormentas y los ojos hinchados por las lá-
[grimas,
o la agrietada tierra desnuda y el rostro quemado,
o el bosque que murmulla y el corazón que suspira..."*
(*"...to distinguish one thing from another,
the storm-swollen river from the tear-swollen eyes,
or the bare cracked earth from the burnt-out face,
or the forest soughing from the sighing heart"*)

y en "PHOENIX TOO FREQUENT" (Fénix demasiado frecuente), las líneas:

*"Estoy contigo antes de llegar: mi cuerpo
sólo persigue alcanzar mi anhelo que
te tiene ya. Ahora soy de nuevo
todo uno".*
(*"I am there before I reach you: my body
only follows to join my longing which
is holding you already. Now I am
all one again"*).

están casi a la par con Romeo y Julieta.

Christopher Fry nunca ha tenido miedo de usar la comedia y, aunque pone a Dios, algunas veces, en escenas inconvenientes y ridículas, no es por falta de respeto. Fry ha aprendido bien la lección que todos hemos aprendido de Shakespeare: ningún dramaturgo debe mantener demasiado tiempo la tensión trágica o dramática; el alivio cómico es una necesidad absoluta, y el contraste no sólo da tiempo al auditorio para relajarse y pensar (ya que los espectadores no pueden hacer una pausa como hace el que deja a un lado un libro de lectura), sino que puede también realzar, por contraste, la importancia del punto de vista que el autor y el actor tratan de imponer.

Christopher Fry no siempre es fácil; se vuelve, a veces, grandilocuente, pero siempre es viril en su actitud hacia Dios. Como Graham Greene, en sus novelas, Fry no rehuye su tema y no sufre la "malaise" que se observa en muchos de sus contemporáneos, es decir, el temor de desconcertar a su público.

En el "teatro actual", ninguna reserva estaba prohibida cuando se trataba del tema del sexo; ningún auditorio se sentía por eso realmente desconcertado. Mas, cuando se llegó a un tópico serio, la cosa cambió. No obstante, no había nada tibio en Christopher Fry.

De los demás escritores del teatro actual, que son más directos en su actitud hacia Dios, Charles Williams es, probablemente, el más grande. Escribió mucho, pero sólo una obra suya es generalmente conocida. Su "THOMAS CRAMMER DE CANTERBURY", representada en 1936, con ocasión del Festival de Canterbury, en el Chapter House, (anexo de la Catedral de Canterbury) tiene todo el fuego y la fuerza de Fry. Su don retórico es sobresaliente. A diferencia de Eliot, cuya actitud hacia Dios fue oblicua y a menudo, oscura, Williams es directo y claro. Es imposible que el lector interprete mal el sentido que el escritor quiso darle a su obra. Su mensaje dado a través del Esqueleto es claro y casi desnudamente expuesto.

Al igual que Fry, Williams pinta un claro conflicto espiritual, el cual no es claro en Eliot, ni trata de serlo. Williams, al igual que Fry, halla que la muerte es la respuesta necesaria al amor de Dios, y el Esqueleto es su símbolo.

*"...Debéis ver a Cristo,
Ved primero su espalda. Yo soy su espalda".
"...You shall see Christ,
See his back— I am his back".*

Y luego estas exquisitas líneas:

*CRAMMER: —¿Me quemarán entonces?
EL ESQUELETO: —¡Amigo, es necesario! Ellos
te dirán: ama la necesidad. Yo soy Aquél;
ya vengo: ¡apresúrate a encontrarme!
Descubrirás que en Mí ya no hay necesidad. Corre...
CRAMMER: —Correré, correré...
EL ESQUELETO: —Correré más rápido que tú. Correré
más rápido que las palabras de este hombre o las tuyas.
Yo soy lo único que cubra la necesidad;
yo soy el Amor Necesario donde la necesidad no existe.
EL OBISPO: —¡Obsérvenlo, buena gente!
EL ESQUELETO: —¡Obsérvalo, sacrificio de Cristo!
(THE SKELETON: —I will run faster than you. I will
run faster than this man's words or yours. Y am
the only thing that outruns necessity, I am Ne-
cessary Love where necessity is not).*

El enfoque de Dios, en Williams, es, en un sentido, el mismo que el de Graham Green: se trata de la redención a través del arrepentimiento, por tarde que llegue.

El tema de Dios, más directo en el teatro de *T. S. Eliot*, se nota en "MURDER IN THE CATHEDRAL" (Asesinato en la catedral), pero su mensaje está lejos de ser claro, al menos para el escritor de este ensayo.

En esto coinciden las afirmaciones de él mismo con respeto a sus obras. Deja al lector decidir lo que él quiso insinuar. Por esto, los críticos han interpretado su obra de varias formas. Algunos afirman que Eliot quiso retratar a Becket como a uno de aquellos personajes desconocidos en la historia que están predestinados a ser mártires a toda costa para convencerse a sí mismos y a sus seguidores de su propio arrepentimiento. El autor trata de exonerar a Enrique de su culpa.

Otros críticos afirman que Eliot retrató a Becket como al que quiere salvar a la gente hambrienta de un mal gobierno, de la herejía y de la ignorancia. Becket, según ellos, quiso hacer volver al seno de la Iglesia a un rey egocéntrico y de cabeza dura.

Christopher Fry, en su "HENRY II" (Enrique II) trata de levantar una rígida defensa del rey. De los dos dramas citados sobre Thomas Becket, el de Fry es más exacto históricamente. Eliot creyó, como Shakespeare, que los hechos históricos "per se" no importaban realmente. Lo que importa es si pueden servir de fondo y ser usados para entregar un mensaje, o constituir un medio para la expresión de los dones dramáticos y poéticos del autor. El excelente, objetivo e histórico estudio de Alfred Duggan "GOD AND MY RIGHT" (Dios y mi derecho), no se publicaba todavía. A ambos autores les habría sido muy útil estudiarlo, y a Eliot en particular.

Se debe, sin embargo, perdonar mucho a un hombre que, como Eliot, tome un párrafo entero de "SHERLOCK HOLMES", de *Conan Doyle* (1859-1930), y lo inserte en una obra con profundas implicaciones religiosas. Eliot lo admitió sin disculparse cuando se descubrió el hecho. No fue un snob literario.

Para terminar este breve estudio, procuraremos examinar cuáles eran las implicaciones religiosas, y cuál la actitud de los principales personajes religiosos del "teatro actual" con respecto al Ser Supremo.

Dejando a un lado a J. B. Priestley (1894-) quien creyó, así parece, más bien en la eternidad que en un Dios personal, ninguno de los personajes (caracteres) de las obras de teatro que tratan de religión fue notable por su humildad, excepto Juana de Arco. Ella, según B. Shaw, tenía una fe absoluta y una misión bien definida; la humildad nunca surgió en ella conscientemente (Juana actuó; no pensó); su humildad era intuitiva o instintiva o —si se quiere— dada directamente por Dios. Becket (MURDED IN THE CATHEDRAL) y Crammer (THOMAS CRAMMER DE CANTERBURY) eran cualquier cosa menos humildes; iban a la muerte con todo el orgullo de su sacrificio y convencidos de la rectitud de sus propias doctrinas. Enrique, después de la muerte de Becket, se humilló, pero ¿llegó a ser alguna vez humilde? Uno lo duda. Duggan establece que ambos, Becket y Enrique, eran casi igualmente obtenidos.

En este artículo se ha hablado muy en general del teatro inglés en su planteamiento de los temas religiosos. En este sentido, no tenemos afirmar que sobrepase a la mayoría de los otros teatros. Me extrañó mucho que Renée Lalou, en su útil obra "LE THEATRE EN FRANCE DEPUIS 1900", ni siquiera mencione una sola obra que tuviera relación directa con el tema. A pesar de nombres, como los de Claudel, Mauriac, Ghéon, Anouilh, etc.

En este estudio, por razones obvias, tampoco se han hecho comparaciones con Rusia y Alemania (en Austria, *Max Mell* es una excepción). Los escritores norteamericanos, como *E. O'Neill* (1888-1953) y sus seguidores, están fuera del alcance de este artículo. En Italia, los escenarios tomados de los libros, como "IL PICCOLO MONDO DI DON CAMILO", han tenido gran éxito, y, si los comparamos con las comedias de Christopher Fry, encontraremos, incluso, una vaga similitud en tratamiento.

Aunque *G. K. Chesterton* (1874-1936) nunca escribió directamente para el teatro, el no mencionar al "FATHER BROWN" sería una seria omisión. El desharrapado curita, con su paraguas, cuya intuición en resolver crímenes dependía de su conocimiento de la naturaleza humana a través de la confesión, es un personaje único en la ficción. Dudamos si la doctrina del perdón a través del arrepentimiento en esta vida ha sido alguna vez tan bien o tan claramente retratada como lo hizo Chesterton. No se trata de un enfoque metafísico u oblicuo hacia Dios. Chesterton es sincero y directo. El Padre Brown ha sido adaptado para el escenario, para la pantalla de cine y de TV., y a pesar de la variedad de estos medios, su mensaje ha llegado exactamente igual.

Si los escritores dramáticos, en vista del probable desarrollo de la pantalla tridimensional en colores, se vieran obligados un día a volver a algo semejante a las antiguas "unidades", sería interesante saber qué sucedería con el actor vivo, en un escenario vivo, y qué efecto tendría el renacimiento religioso en el Nuevo Teatro.

A mi parecer, nada sobrepasará jamás a Oberammergau. Pero "tempora mutantur..."

N I C O L A S D O B R É E

Nació en 1910. Egresó de la Universidad de Oxford, con honores en Humanidades en 1931. Diplomado en las Universidades de Heidelberg y Sorbonne (1928 y 1929). Concurrió a la Guerra 1939-1946. Agregado aéreo de la Embajada de S. M. Británica ante los gobiernos de Chile y Perú (1943-1944). Volvió a Chile en 1951 y durante ocho años ha sido catedrático de Literatura Inglesa en la Universidad Católica y profesor de Historia Contemporánea y Literatura en Santiago College y Grange School.

