Entre historicidad y alegoría: La muerte de Thomas Becket en T. S. Eliot y Jean Anouilh

Ignacio Ramos Gay

Universidad de Castilla La Mancha
Ignacio.Ramos@uclm.es

Resumen

Este artículo tiene por objetivo analizar el tratamiento basculante entre historicidad y alegoría de la muerte del arzobispo de Canterbury, Thomas Becket, a partir de la recreación dramática contemporánea realizada por T. S. Eliot en *Murder in the Cathedral* (1935) y Jean Anouilh, en *Becket, ou l'honneur de Dieu* (1959). Tomando como punto de partida el análisis contrastivo de sendas piezas, y adoptando como denominador común la estética de la no-acción, de la resignación, observada en la caracterización del personaje protagonista, asesinado debido a su defensa de los intereses de la Iglesia frente a los del Estado a manos de cuatro caballeros enviados por el rey Enrique II, con quien antaño entabló una profunda amistad, observaremos como el motivo histórico gradualmente inspira, en el caso de Eliot, la composición de un drama religioso, basado en la constitución espiritual de un mártir próximo a la muerte, cercano al misticismo, y menos anclado en la separación de poderes entre el estamento laico y el clero. Por otro lado, Anouilh opta por focalizar la leyenda en la amistad personal entre el rey y el prelado, imprimiendo matices de seducción y desamor al relato histórico. La historia queda así minimizada, reescrita y actualizada en función de la perspectiva compositiva, sirviendo de excusa para la creación personal del dramaturgo.

Palabras clave: Eliot, Anouilh, reescritura, épica, historicidad, alegoría.

Abstract

The aim of this paper is to explore the concepts of historicity and allegory in the plays of T. S. Eliot, *Murder in the Cathedral* (1935), and of Jean Anouilh, *Becket, ou l'honneur de Dieu* (1959). From the contrastive analysis of both pieces, we observe a common feature in both playwrights, which is the depiction of a main character doomed to resignation and death, as a result of his defence of divine interests on earth. The historic episode of the killing of the archbishop of Canterbury by four knights commanded by the King of England,

Henry II, inspires in T. S. Eliot the composition of a religious drama, based upon the lyric and mystical inner exploration of a martyr facing death. On the other hand, in his play, Jean Anouilh focuses on the personal friendship between both characters, which was ambiguously defined as a love union. Therefore, History is minimised, rewritten and updated according to the compositive perspective of the playwrights, being just a pretext for their fictional creations.

Key words: Eliot, Anouilh, rewriting, epic, historicity, allegory.

La muerte del prelado y político inglés Thomas Becket ha quedado ampliamente reseñada por historiadores británicos. La interpretación historicista comúnmente aceptada de la biografía de quien sería nombrado arzobispo de Canterbury en 1162 podría resumirse, de la manera más somera y objetiva posible, en las líneas siguientes: Thomas Becket (Londres 1117 ó 1118 – Canterbury 1170), familiar de Teobaldo, arzobispo de Canterbury, tras estudiar teología en París y Bolonia, fue nombrado en 1154 arcediano de Canterbury, y al año siguiente, canciller del reino. Su amistad íntima con Enrique II le valió la sede episcopal de Canterbury en 1162, momento a partir del cual se entregó a la defensa de los intereses de la Iglesia frente a los del Estado. En 1164 se opuso violentamente a las Constituciones de Clarendon, que exigían la subordinación de la justicia eclesiástica a la monárquica. Este enfrentamiento le obligó a exiliarse en Francia, desde donde excomulgó a Enrique II y a sus vasallos. Ante la amenaza del entredicho, el rey restituyó su sede a Becket, quien volvió a Inglaterra en 1170. El prelado reemprendió su lucha y defensa de los derechos eclesiásticos, negándose a absolver a los obispos excomulgados por haber asistido a la consagración del hijo de Enrique II. La férrea oposición al régimen monárquico le valió ser asesinado en la catedral de Canterbury a manos de cuatro caballeros del rey en 1170. Dos años después fue aprobada su canonización, convirtiéndose su tumba en uno de los principales lugares de peregrinación de Inglaterra.

El episodio medieval ha sido sometido a varios procesos de reescritura por parte de dramaturgos contemporáneos que, a su vez, han dado paso a versiones operísticas y cinematográficas basculantes entre la ficcionalización y la fidelidad al episodio histórico. Bástenos señalar aquí, además de los dos autores que nos ocupan –el drama lírico de Thomas Stearns Eliot, *Murder in the Cathedral*, y la pieza de Jean Anouilh, *Becket, ou l'honneur de Dieu*–, la reformulación dramática de C. F. Meyer –*Der Heilige*–, la adaptación cinematográfica de 1952 de la obra de Eliot realizada por George Hoellering, de corte más realista, suprimiendo los elementos operísticos, y la ópera, también surgida de la puesta en escena de esta misma pieza, llevada a cabo por Ildebrando Pizzetti en 1958. El objeto de este ensayo consiste en dilucidar las conexiones de las reformulaciones de Eliot y Anouilh del suceso medieval bajo el prisma épico del drama. A través de las páginas que siguen trataremos de explicitar cómo, por medio de una traslación poética subordinada a las condiciones del formato dramático escogido para la representación, la exégesis histórica ve alterada los presupuestos iniciales del relato sometiéndose a la revisión alegórica de los autores. Como veremos, con todo, y a pesar de la notable divergencia estructural de sendas piezas, ambos dramaturgos coinciden en articular sus pie-

zas en una actualización lírica de la narración historicista, focalizando la acción en una terna de tramas poéticas centralizadas en la figura del arzobispo y que darían cuenta, en primer lugar, de las relaciones de amistad y de sometimiento jerárquico entre el prelado y el rey; en segundo lugar, de los vínculos entre Becket para con su entendimiento del honor y de su obligación para con la divinidad; y, en un tercer momento, la ligazón identificativa entre el público conocedor del hecho histórico, y su participación activa en la toma de partido por un personaje o actitud determinados. La complejidad de las perspectivas que alumbran las subtramas presentes en las dos obras –iglesia *versus* estado; deber *versus* amistad; voluntad *versus* honor, etc.– se reúnen en la consideración mítica, cuando no abiertamente trágica, del arzobispo para con su destino, es decir la adopción de una estética de la no-acción en tanto que expresión de su reconciliación con su propia naturaleza.

La particular génesis de sendas piezas muestra ya, desde un primer momento, el distanciamiento arbitrario por parte de los dramaturgos en relación con el suceso acontecido a lo largo del siglo XII. Los acercamientos a la muerte del Arzobispo de Canterbury a manos de cuatro caballeros enviados por el rey distan mucho de un pormenorizado análisis historiográfico de corte naturalista, destinado a llevar sobre los escenarios con precisión lo ocurrido en 1170. Eliot escribe la obra por encargo, al igual que un año antes, en 1934, escribía otra pieza de marcado carácter religioso, *The Rock*, con el fin de recabar fondos a favor de la diócesis de Londres. Asimismo, *Murder in the Cathedral* fue compuesta a petición del arzobispado de Canterbury, esto es, como resultado de un impulso exterior, motivado por la celebración del Festival de Canterbury. La obra se integra dentro de un marco de celebración pública de un acontecimiento bien conocido por el público –tal y como atestiguan los numerosas reposiciones llevadas a cabo en Gran Bretaña el 29 de diciembre, fecha de la celebración de la muerte del arzobispo, en iglesias parroquiales y catedrales locales por las gentes de lugar–, por lo que el realismo queda desplazado como prioridad. La pieza representa un famoso episodio de la historia de Inglaterra, y en tanto que drama destinado a festivales, su función no es simplemente poética, sino también pública. Es decir que, en la medida que constituye un espectáculo coral y religioso, su objetivo principal se adecua a la manifestación simbólica de la fe de una comunidad que desea dar expresión al recuerdo de un momento histórico presente en la memoria colectiva. Así, por cuanto la obra es justificada por la celebración en la que se enmarca, el realismo historicista pierde sentido, pues su objetivo es más simbólico y alegórico que reconstructor de un determinado acontecimiento. La descripción detallada y cronológica de la serie de sucesos ocurridos previos a la muerte del arzobispo reside ya en el imaginario popular del público. Su finalidad no es fotografiar en escena el recuerdo, sino avivarlo y ahondar en sus raíces trágicas por medio del hecho teatral. De ahí que la estructura de la pieza sea litúrgica, recurriendo a elementos rituales tales como el corifeo griego que inaugura la pieza, avanza y resume la acción, la presencia de elementos líricos, retórico-patéticos y melodramáticos de los parlamentos, y el tono de oratorio místico que planea sobre los monólogos. Con todo, Eliot no supedita la estructura de la obra a la formulación de un drama religioso sino que, como también hará Anouilh, describe, durante el primer acto, el conflicto de un drama humano: aquél vivido por Becket en la asunción voluntaria y abnegada de su destino, y en la poeticidad de su acto final, que es la aceptación de la muerte como única forma de vida. El crítico del

Times Literary Supplement supo entrever perfectamente ese desplazamiento trágico en el terreno formal hacia la liturgia eclesiástica, y afirmaba en su reseña del 13 de junio de 1935:

> Mr. Eliot's new work of poetic drama has moved farther from the theatre than his previous attempts, and come nearer to the Church. It is written for production in Canterbury Cathedral this week. Its conventions have more in common with ritual than with the stage, as in the earliest English drama (Brooker 2004: 319).

También la génesis de *Becket ou l'honneur de Dieu* avanza ya las claves interpretativas de la obra. Anouilh, como en el caso de Eliot, aunque por diferentes motivos, lejos de poseer un interés particular en la recreación fiel y minuciosa de los acontecimientos manifestando una objetividad científica propia del historiador, focaliza la acción en la relación interpersonal, basculante del amor al odio, entre el rey Henri II y el arzobispo, sirviendo el devenir histórico de simple marco referencial y escenario a un conflicto esencialmente humano. El prisma adoptado es lógico si atendemos a la motivación primera que impulsó la composición de la obra. Según reveló el dramaturgo mismo en diferentes ocasiones, la trama fue concebida de manera azarosa, en absoluto premeditada, como consecuencia del hallazgo casual de un manual de historia de Inglaterra en una de las numerosas librerías de viejo que pueblan los bordes del Sena en París. Según las declaraciones del dramaturgo, Anouilh se hallaba en búsqueda de un ejemplar cuyas tapas y lomo adornaran con su colorido su biblioteca. Su interés, por lo tanto, emergió no tanto de la temática histórica del libro cuanto de su manufactura externa, lo que nos permite inferir desde un primer momento un posicionamiento peculiar, particularmente *infiel*, frente al devenir histórico. En palabras del autor:

> I am not a serious man. I wrote Becket by chance. I had bought on the quays of the Seine – where in curious little stalls sat upon the parapet old gentlemen of another age sell old books to other gentlemen and to the very young – The conquest of England by the Normans, by Augustin Thierry, an historian of the romantic school, forgotten today and scrapped, for history too, has its fashions. I did not expect to read this respectable work, which I assumed would be boring. I had bought it because it had a pretty green binding and I needed a spot of green on my shelves. All the same, when I returned home I skimmed through the book (I am well mannered with old books) and I happened upon the chapters that tell the story of Becket, some thirty pages, which one might have taken to be fiction except that the bottom of the pages were jammed with references in latin from the chroniclers of the twelve century (Knight 2000: 104-105).

Si bien el descubrimiento del devenir histórico del arzobispo despertó el interés del autor desde un primer momento, la composición de la obra fue mucho más tardía de lo esperado, e instada por su propia esposa Nicole, sobrecogida tras conocer el relato de la biografía del prelado. El distanciamiento para con el detalle histórico es percibido igualmente en el acercamiento metanarrativo del autor en relación con la obra escrita: sabedor de su desconocimiento pormenorizado de los hechos reales acontecidos, y guiado únicamente por el descubrimiento no tanto de un relato hagiográfico cuanto de la biografía de un hombre corriente (Knight 2000: 105),

entregó, antes de su estreno, el manuscrito a un historiador de confianza y amigo suyo con el fin de ratificar, si no la veracidad de lo dramatizado, su *plausibilidad*:

> Altogether shamefaced at the idea of having written an historical play, I gave it to an historian friend of mine to read, and he roared with laughter, saying "are you unaware that History, like everything else on this earth makes progress? In Augustin Thierry's time one could believe that Becket was of Saxon origin; but for over fifty years we have had proof that he was a good Norman. He was from the vicinity of Rouen and was in fact called Becquet" (Knight 2000: 108).

La falta de correspondencia entre la fabulación dramática y los acontecimientos históricos habría motivado en toda narración que se quisiera un correlato histórico fiel teleológicamente destinado a una reproducción verídica del pasado, un ejercicio de reescritura y adecuación de la obra con su contexto. Lejos de proceder a una reconstrucción histórica, Anouilh se emplea a una interpretación profundamente subjetiva de la misma, a una filtración arbitraria de la leyenda a partir de los paradigmas dramáticos de su interés personal, decantándose por la ficción alegórica antes que por la mímesis histórica:

> A large part of the subject of my play was based on the fact that Becket was of the vanquished race. A serious man at this point would have torn out his chair; then he would have rewritten his play on a more exact historical basis.
> I decided that if history in the next 50 years should go on making progress it will perhaps rediscover that Beckett was indubitably of Saxon origin; in any case, for this drama of friendship between two men, between the King and his friend, his companion in pleasure and in work (and this is what had gripped me about the story), this friend whom he could not cease to love though he became his worst enemy the night he was named archbishop – for this drama it was a thousand times better that Becket reminded a Saxon.
> I changed nothing; I had the play performed three months later in Paris. It had a great success and I noticed that no one except my historian friend was aware of the progress of history (Knight 2000: 108-109).

El desajuste entre el detalle histórico y el referente dramático es sintomático de una filosofía compositiva determinada. Sin entrar en disquisiciones historicistas en relación con la veracidad del argumento proferido por el historiador sobre el origen normando del santo, la voluntad selectiva del autor es equiparable a la selección creativa de todo aquél que redefine tramas anteriores, puliéndolas de una manera *crítica* en el más puro estilo wildiano de *tratamiento estilístico*. Es decir, Anouilh, como Eliot, recurren al motivo histórico menos como verdad que como leyenda literaria, como hipotexto –siguiendo la terminología acuñada por Genette– con el que crear hipervínculos textuales. El propio Anouilh reivindica su proceder compositivo más propio de la adaptación literaria que de la narración histórica, exigiendo una teoría del conocimiento de lo ocurrido entre el rey y el arzobispo basada exclusivamente en la imaginación, antes que en la documentación:

> Mon émotion et mon plaisir m'ont suffi. Je n'ai rien lu d'autre. Le drame entre ces deux hommes qui étaient si proches, qui s'aimaient et qu'une grande chose, absurde pour l'un d'eux – celui qui aimait le plus – allait séparer, m'a donné la pièce.

> Que les Anglais […] me pardonnent cela. Je n'ai pas été chercher dans les livres qui était vraiment Henri II –ni même Becket. J'ai fait le roi dont j'avais besoin, et le Becket ambigu, dont j'avais besoin. […] Il paraît que Thomas Becket n'était même pas d'origine saxonne – c'était un des ressorts de ma pièce – il était normand. Qui sait s'il était même le fils de la belle sarrasine qui avait sauvé son père captif d'un pacha au cours de la seconde croisade? Qui sait si la chanson que j'avais faite là-dessus était vraie? Une chanson même pas vraie!… Horreur!
> Tout s'écroulait pour un homme sérieux. Mais je suis un homme léger et facile – puisque je fais du théâtre. J'ai décidé que me cela m'était égal. Et à vous? (Knight 2000: 129)[1].

Frente a la limitación histórica, ceñida al estatismo de los hechos, Anouilh propugna una reescritura dinamizadora y actualizadora del pasado. Antes que mostrar lo que fue, su interés reside en lo que pudo haber sido, confiriendo, con el matiz de posibilidad, nueva vida al relato histórico. La lectura de la historia de Anouilh y de Eliot es similar a la lectura de la Biblia llevada a cabo por Flaubert en *Hérodias* o por Wilde en *Salomé*, entre otros tantos que han parodiado –en el sentido etimológico redefinido por Linda Hutcheon (1985)– la tradición en una manifestación de sometimiento homenajeante de sus dictámenes, al tiempo que desligándose voluntariamente de ésta, revelando con su distanciamiento, su actualidad.

Además de por su génesis, la actualización del mito es aún más evidente si atendemos a un análisis pormenorizado del tratamiento de las figuras históricas. En el caso de *Murder in the Cathedral*, la desviación para con la historia es resultado del maridaje entre una voluntad de focalización en un aspecto y en un momento determinados de ésta, motivada por la intención de recrear un drama existencial y litúrgico, al tiempo que una estructura dramática más próxima a lo poético que a lo teatral, de acuerdo con la comprensión de esto último durante la primera mitad del siglo XX en Gran Bretaña. Y es que, siguiendo con la tradición costumbrista o realista de finales del siglo y principios del XX, Eliot podría haber optado por una reconstrucción amparada en presupuestos teatrales más cercanos al público, anclados en paradigmas derivados de las agudas y satíricas comedias de sociedad al estilo de Shaw, patentes en el resto de su producción. Sin embargo, su propósito para con esta pieza es muy diferente, y resulta de una crítica al realismo teatral inglés postulada en sus escritos estéticos. Así, tras afirmar en su ensayo «Cuatro Dramaturgos Isabelinos» que el gran vicio del teatro inglés, desde Kyd hasta Galsworthy, consistió en su ilimitado afán de realismo, Eliot entiende que la obra de arte dramática total ha de ceñirse a los estilemas musicales propios de la lírica, únicos elementos capaces de posibilitar la abstracción artística y de conferir el carácter épico necesario a la trama. Este argumento resulta de su entendimiento del drama en tanto que género dionisiaco, en el sentido ritual que le concede Nietzsche en el *Nacimiento de la Tragedia*. Inevitablemente ligada a su época, y debido a la crisis de

[1] El extracto pertenece al artículo titulado «Jean Anouilh présente Becket», reproducido en el programa de mano del Théâtre Montparnasse Gaston-Baty para un montaje de la obra en noviembre de 1966, con Daniel Ivernell y Paul Guers en los papeles de Henri II y Becket respectivamente. Asimismo, el texto se reprodujo nuevamente en para el montaje, en marzo del siguiente año, en el Théâtre des Variétés, con Calude Brosset y Paul Guers.

valores detectada, la liturgia dramática es percibida como el único elemento integrador de la misma. En su «Diálogo sobre la poesía dramática», Eliot entiende que existe una íntima conexión entre el teatro y el dogma de fe de la época y de la comunidad en los que se circunscribe, por cuanto es representativo de la relación entre necesidades humanas y la satisfacción de las mismas por parte de la religión. En este sentido afirma que cuanto más definidos estén los principios religiosos y éticos, más libremente podrá avanzar el teatro hacia el llamado entonces realismo fotográfico, mientras que cuanto más farragosas se presenten las creencias éticas y religiosas, más deberá acercarse el drama a la liturgia. Se deduce de esto que el dramaturgo desdeña el detalle historicista priorizando la capacidad evocadora del género, para lo que recurre al verso y al simbolismo descriptivo de los personajes. De ahí que Eliot, a diferencia de Anouilh, no pretenda realizar un recorrido biográfico del arzobispo, optando por el contrario por focalizar la trama en su regreso a Inglaterra tras su exilio. Eliot entiende que este momento es clave en la experiencia vital que pretende recrear por cuanto supone la aceptación definitiva de su destino, su abnegada resignación hacia el sacrificio que se le ha encomendado en tanto que líder espiritual. La poesía del drama tiene por objetivo subrayar la inmolación, la lírica del gesto, y de ahí que los elementos adyacentes extraídos de los referentes históricos no sean sino meros atingentes destinados tanto a situar el episodio medieval (los caballeros, el espacio de la catedral) cuanto a enfatizar su contenido simbólico (los monólogos retóricos de los caballeros, la relación de equidad entre los tentadores y éstos últimos, el coro, el sentido ritualístico de la anunciación e imposición de su destino).

Este aspecto, la muerte voluntaria del prelado a manos de los cuatros sicarios enviados por el rey, concede la unidad de significado a la obra. El título mismo, a pesar de haber sido sugerido por la señora E. Martin, esposa del primer director de los dramas de Eliot, resume su argumento, sugiriendo además una subtrama policiaca que desconcertó a la crítica del momento. Como en el caso de la pieza de Anouilh, el título posee en embrión sus claves de lectura. La obra del francés reúne en un antropónimo la intención de describir el personaje en su totalidad, desde sus inicios en su amistad con el rey, hasta su muerte, amén de establecer una equivalencia coordinativa entre Becket y "el honor de Dios" que nos permite inferir, por su presencia en el imaginario colectivo, una identificación entre el arzobispo y los intereses de la divinidad, justificativa del destino final de éste. El título de la pieza francesa se centra en la figura del arzobispo, siendo así el rey, desde este momento mismo, el gran olvidado, a pesar de que la estructura dramática interna muestre una relación de pareja entre el rey y el arzobispo en términos idénticos, al menos en lo concerniente a la presencia de sendos personajes sobre el escenario. La omisión es evidentemente voluntaria y representativa de la percepción del monarca, pues la figura de Becket, tanto en el título como en el desarrollo de la relación entre los dos personajes, concentra la evolución de los acontecimientos y la atención de Enrique II. En la biunivocidad dialógica rey / arzobispo el título olvida una de las dos partes, igual que a lo largo de la obra, el prelado irá diluyendo su amistad con el monarca según la percepción de este último, sustituyéndola por la divinidad. De ahí que el título sí recoja a la figura divina, y omita al humano. La identificación conjuntiva, además de insertarse en la larga tradición de títulos formados a partir de esa estructura dual popularizada en gran medida por el melodrama francés del XIX,

anticipa, como en el caso de *Murder in the Cathedral*, la culminación de la trama, es decir, la resolución del clérigo de optar por su acercamiento al ideal cristiano. El drama de Eliot, por el contrario omite toda referencia humana deteniéndose voluntariamente en el anonimato de la muerte. El nombre del arzobispo no merece mención alguna en el título puesto que su identidad se diluye a favor de su gesto, que no es sino expresión de su voluntad de unificación con el requisito divino. Su esencia se pierde priorizando su destino –su muerte– pues ésta no era sino la materialización de su deseo. Además, Eliot precisa que se trata de un *asesinato*, no una muerte, porque lo que se refuerza es el sentido de pasividad en el que se ancla la obra y que define la postura del clérigo: éste cae a manos de unos caballeros. Sólo el espacio adquiere el privilegio de ser referenciado, pues con su explicitación se da sentido a la muerte. En tanto que lugar sacro, y como ocurría en la pieza de Anouilh, el personaje se identifica con la divinidad representada en la catedral, anihilando su esencia –detentada en el nombre propio– y adquiriendo los semas divinos inherentes al elemento yuxtapuesto, en este caso el complemento circunstancial de lugar. Se tratará, pues, de un asesinato ritualístico, dotado de un significado sacro, que adquiere la categoría de misterio –no tanto en sentido detectivesco sino en el clásico y litúrgico, por el que constituye un rito religioso purificador con el que se honra a la divinidad, cuya práctica requiere una iniciación previa y expresa un dogma objeto de fe de difícil entendimiento–, tal y como Eliot percibió confundiendo a la crítica con la selección de ese título que esperaba ver una intrigante y agitada trama detectivesca con una estática obra religiosa.

Con todo, la pasividad del personaje que permite vislumbrar un análisis pormenorizado del título escogido por Eliot puede inducir a error. Contrariamente a una interpretación de ésta en tanto que desinterés o apatía, la pasividad de Becket, receptor de la acción y definido por oposición al sujeto o agente que la realiza es voluntaria, fruto de una elección del sujeto. En palabras de John Peter, "the murder in the cathedral is not primarily a murder at all, but an act of redemption" (Kenner 1962: 157). El arzobispo que describe Eliot, como también ocurre en Anouilh, opta por una acción desde la negación de la misma, es decir, una estética de la no-acción. Los primeros compases de la obra presentan la lamentación del coro, integrado por las mujeres de Canterbury, sollozando la vuelta al Reino de Thomas Becket después de una ausencia de siete años, lo que es interpretado como una señal de mal augurio. Eliot, más respetuoso que Anouilh de las unidades dramáticas clásicas, opta por presentar un arzobispo en su madurez, cuyo pasado es revelado por el coro de mujeres de Canterbury y por los tentadores, que no son sino imágenes del duelo interno del prelado. La presencia del Rey es indirecta: su omisión evidencia su existencia en la sombra de la conciencia, pues la primera parte refleja un conflicto moral del hombre, escindido entre los valores mundanos, sus recuerdos y sus aspiraciones. El tenebrismo de la situación es anunciado al espectador desde el primer momento, remarcando en todo verso el sentido trágico de la presencia del arzobispo, abocado, como en la tragedia romana de Shakespeare, *Julius Caesar*, a un final certero del que es sabedor, recurriendo a técnicas de condensación que intensifican el desarrollo de los acontecimientos: "There is no danger / For us»[2].

[2] Todas las referencias remiten a la edición siguiente: T. S. Eliot, *Murder in the Cathedral*. Londres: Faber 1935/1969.

Negándose a renunciar a su destino, los cuatro tentadores que acechan al arzobispo tratan de desviarlo de su condición, proponiéndole un retorno al pasado y una materialización de sus propios deseos, tal y como Henri II, en Anouilh, trata de oponer su amistad y amor terrenal frente a la entrega a la divinidad. El clímax de la obra reside en mostrar, bien por oposición a los cuatro tentadores, bien por oposición a los cuatro caballeros que en la segunda parte darán muerte a Becket, la decisión del arzobispo a actuar por medio de la no-actuación, es decir, su entrega voluntaria a la decisión de Dios, y la asunción de su negación volitiva. El sufrimiento resultante será la mejor expresión de su tentativa de cambio, pues toda acción no es sino sufrimiento. El cuarto tentador, expresión de los deseos más íntimos del arzobispo y por lo tanto reflejo de su conciencia, así se lo hace saber:

> You know and you do not know, what it is to act or suffer
> You know and you 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 be 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.

El parlamento del tentador, alter ego de Becket, no permite duda alguna. Agente y paciente son sólo uno, por cuanto la sucesión encadenada de acontecimientos tiene su origen en Dios. La muerte del prelado no es sino expresión de su voluntad, y como si de una ascensión mística hacia la divinidad se tratara, tras atravesar sendas vías purgativas e iluminativas previamente, Becket se reúne finalmente con Dios en un sacrificio litúrgico, al que siguen los monólogos sacramentales de los cuatro caballeros, justificando su acto, enfrentándose al público y sometiendo su apología del crimen a su juicio.

Es precisamente con una estructura monológica similar con que se inicia el drama de Jean Anouilh. Como ya hemos dicho, la obra francesa contrasta con la inglesa por cuanto lejos de focalizar un momento determinado de la biografía del arzobispo, recorre ésta desde sus inicios al servicio del rey en tanto que asesor y amigo, hasta su muerte final y arrepentimiento posterior del monarca. Numerosas escenas ausentes en los detalles históricos nutren la obra con un objetivo no diferente al de alimentar la tragedia del asesinato por medio del énfasis en la conexión sentimental entre sendas figuras de forma a entrever lazos de homosexualidad. Tal interpretación es reforzada por las constantes alusiones al amor entre sendos personajes, así como por el tono coloquial de amistad y de familiaridad que domina la obra, distante del protocolo discursivo esperado tanto entre un vasallo y su rey, cuanto entre un arzobispo y el monarca. De ahí que la obra principie con el soliloquio del rey ante la tumba y el espectro hamletiano de Becket que entronca a modo de *flashback* con episodios pasados de su amistad. El soliloquio refleja ya desde el principio un vínculo sentimental entre los dos personajes. El arrepentimiento del rey, reseñado de una manera mucho más neutra por la totalidad de los historiadores, podría corresponder a este momento inicial de la obra, a pesar de que el prisma dramático de Anouilh muestre una perspectiva más distorsionada y anclada en una unión amo-

rosa. Los largos parlamentos de Henri II, arrodillado, desnudo e implorando perdón para su conciencia y poder así acallar el recuerdo, contrastan con las lacónicas respuestas del prelado, similares a dogmáticas sentencias bíblicas:

> Le Roi. Alors Thomas Becket, tu es content? Je suis nu sur ta tombe et tes moines vont venir me battre. Quelle fin, pour notre histoire! Toi pourrissant dans ce tombeau, lardé de coups de dague de mes barons et moi, tout nu, comme un imbécile, dans les courants d'air, attendant que ces brutes viennent me taper dessus. Tu ne crois pas qu'on aurait mieux fait de s'entendre?
> Becket. On ne pouvait pas s'entendre[3].

El parlamento del monarca anuncia ya al público el fin del arzobispo, en un intento no sólo de informar al auditorio de lo sucedido sino de exorcizar mediante la palabra el peso moral sobre su conciencia. Queda así el final desnudo, como el rey, en soledad ante el juicio del espectador, reproduciendo la teatralidad que Eliot manifestaba en la escena de los cuatro caballeros. Sólo queda una solución, pues es el final de la trama, y es curiosamente la misma que propone Eliot, al omitir en toda su pieza la figura del monarca: la expiación del pecado de éste por medio de la oración y el juicio final de la Historia, es decir del público, para con el devenir de los acontecimientos.

Al igual que en Eliot, la estética de la no-acción queda manifiesta desde los primeros compases. El arzobispo, tal y como anunciaba el rey, está avocado irremediablemente a la muerte, algo de lo que tanto el público como el personaje mismo es sabedor. Anouilh, como Eliot, no trata de informar, de detallar una hagiografía, sino de enfatizar líricamente ese conocimiento del público, que es el mismo que el del prelado. Tanto uno como otro saben de su final, y en el avance incontenido hacia él, similar a la resignación cristiana del *via crucis*, los dramaturgos representan un sacrificio litúrgico humano. Así, Anouilh salpica su texto de sutiles referencias veladas que evidencian la lucidez de Becket para con su destino, y su entrega irrevocable a éste. Sentencias del tipo "Qu'en savez-vous, mon Seigneur? Avant le jour de sa mort, personne ne sait exactement son courage?", o "il faut jouer sa vie pour se sentir vivre", muestran la preciencia de la muerte y su voluntad de resignarse a ella llegado el momento, pues como afirma Rachel Juan (1993: 87), y es ésta una constante en su obra, existe una fuerte ligazón entre muerte y pureza en la figuración de todos sus personajes.

Sin embargo, y esta es la gran diferencia para con la obra de Eliot, Anouilh focaliza la muerte de Becket menos en el hecho en sí que en la tragedia que supone la misma para el monarca. La estética de la no-acción, que en Eliot adquiría categoría litúrgica, en Anouilh desvía la atención del espectador hacia la figura del rey, por ser aquél que sufre las consecuencias de la misma. La poética de la espiritualidad de Eliot se traslada aquí a la poética de la amistad. La tragedia en Anouilh no reside tanto en el sacrificio de Becket, sino en la frustración amorosa del rey, que ha de asumir la pérdida irremediable de su amado. El punto de vista bascula hacia la figura central de la obra, que no es aquella que le proporciona el título, sino aquella para

[3] Las citas hacen referencia a la edición siguiente: Jean Anouilh, *Becket, ou l'honneur de Dieu.* París: Gallimard 1972.

quien ese nombre representa todo y capta su atención de principio a fin, es decir, Henri II. De ahí que la obra comience con él, con su lamento y su voluntad de cambiar el pasado.

Becket, ou l'honneur de Dieu, no es un tanto un drama político o religioso, como en el caso de Eliot, reflejando el antagonismo irreconciliable entre dos esferas –Iglesia y Estado. Si bien es cierto que ninguno de los dos personajes puede desligarse de sus respectivas taras profesionales –servir al estado y servir a Dios–, con todo, tan sólo uno de ellos –el Rey– intenta someter su deber al sentimiento, dada su devoción hacia el arzobispo, mientras que, por otro lado, la devoción de éste se dirige hacia su ascensión espiritual. Su muerte, lejos de reseñar un conflicto de intereses entre Iglesia y Estado tal y como destacan la mayoría de historiadores, en Anouilh representa un crimen pasional, cometido por aquél que opta por dar muerte a su ser querido antes que aceptar la ruptura con el otro. De ahí que el personaje del rey posea una naturaleza más humana y sea descrito con mayor complejidad que el arzobispo, que aparece marcado con tintes fríos y un carácter mecánico que le definen como un autómata del honor –primero ante el rey, y luego frente a dios–, indiferente ante sentimientos más terrenales. Por el contrario, el monarca se muestra al espectador más apasionado, vencido por los sentimientos a pesar de su rango, entregado en cuerpo y alma al prelado. De ahí que, una vez concluida la pieza, el personaje que el público recuerde no sea el del arzobispo, que no hace sino seguir los designios de la Historia, sino el de Henri II, verdadero personaje teatral creado dramáticamente por Anouilh, y por lo tanto, dotado de mayor realidad. Así, frente a la construcción lírica de Eliot, centrada en la poesía del sacrificio humano por un ideal religioso, el drama de Anouilh ciertamente se distancia, en la recreación del episodio medieval, de la historicidad reseñada por los estudiosos mediante un discurso absolutamente contemporáneo que permite la construcción de un relato de amor apasionado tornado en tragedia. El relato histórico, en ambos casos, constituye la tradición literaria hipotextual destinada a proporcionar un soporte legendario a las obras en la memoria colectiva del espectador, y con ello actualizarlo y evocar las claves de su permanencia.

BIBLIOGRAFÍA

ANOUILH, J., *Beckett, ou l'honneur de Dieu.* París: Gallimard 1972.
BROOKER, J. S., *T. S. Eliot. The Contemporary Reviews*. Cambridge: Cambridge University Press 2004.
ELIOT, T. S., *Murder in the Cathedral*. Londres: Faber 1935/1969.
HUTCHEON, L., *A Theory of Parody*. Londres: Methuen 1985.
KUAN, R., *Le Thème de l'évasion dans le théâtre de Jean Anouilh.* París: Nizet 1993.
KENNER, H. (ed.), *T. S. Eliot. A Collection of Critical Essays*. Nueva York: Prentice Hall 1962.
KNIGHT, E. (ed.), *Jean Anouilh. En marge du théâtre*. París: La Table Ronde 2000.
KUNA, F., *El teatro de T. S. Eliot*. México: Fondo de Cultura Económica 1971.