

The eavesdropper

Espacio escénico y espacio dramático en *The Firstborn*, de Christopher Fry como epígono de T.S. Eliot

Yael Natalia Tejero Yosovitch
Facultad de Filosofía y Letras, UBA
yael.tejero@gmail.com

Resumen

Murder in the Cathedral (1935) de T.S. Eliot (1888-1965) es una obra que representa el asesinato de Santo Tomas Becket, arzobispo de Cantorbery, en 1170. Fue pensada para ser representada en el mismo sitio donde sucedieron los hechos: la catedral. *The Firstborn* (1945), escrita por el dramaturgo inglés Christopher Fry, representa la historia de Moisés y la salida de los hebreos de Egipto. Según Patrick Pavis (2007), el espacio dramático es un espacio fijado por el espectador o lector para establecer el marco ficcional de los hechos. El espacio escénico es el espacio concretamente perceptible para el espectador, que se organiza en relación con el espacio teatral (el del lugar, el edificio, la sala). El espacio dramático (simbolizado) y el espacio escénico (percibido) se mezclan constantemente en nuestra percepción. La obra de Eliot fue pensada para representarse en el espacio dramático al que se refieren los personajes a través de referencias deícticas. Se representa así una reactualización ritual de los hechos, del modo en que lo hace el rito de la Eucaristía. En la trama, se pone en juego una disputa por el poder entre el monarca y el arzobispo como representante del poder de la Iglesia y, por consiguiente, entre las leyes transitorias y las trascendentales. En la obra de Fry, los espacios dramáticos (el palacio del Faraón y la tienda de Miriam, hermana de Moisés) representan las leyes en contienda: la ley transitoria y politeísta que sustenta al poder egipcio contra la ley de un Dios único que exige la libertad del pueblo esclavizado. Ambos autores ponen en escena relatos míticos y religiosos con sus respectivos conflictos políticos y sociales, para ser leídos y representados en un contexto contemporáneo y secularizado.

Palabras clave

literatura inglesa, espacio escénico, espacio dramático, ley, política, religión

Allá lejos y hace tiempo...

La escritura de *Murder in the Cathedral*, de T.S. Eliot (1888-1965), asume el conflictivo desafío de amalgamar tradición y novedad. Su intento de indagar el uso de la tradición a partir de formas nuevas revelará el modo en que esa obra modifica la forma de concebir esa tradición. Desde un punto de vista temático-formal, Eliot encara la tradición religiosa en Inglaterra representando, en el festival de Catorbery de 1935, la muerte de Santo Thomas Becket (1118-1170). Becket fue un obispo considerado mártir por la cristiandad. Nació en 1118 y fue or-

denado archidiácono de Teobaldo, arzobispo de Cantorbery. Cuando éste muere en 1161, el rey Enrique II, que tenía la potestad de elegir sucesores merced a una decisión papal, escoge a Tomas Becket, que finalmente se convertiría en un defensor de los derechos de la Iglesia. En 1162, comenzó su sacerdocio que consagró, entre otras cosas, a luchar contra las leyes de 1164, que reestablecen ciertos derechos abusivos del rey. Esa disidencia política y religiosa lo lleva a exiliarse en Francia durante seis años. Sin embargo, tiempo después, Becket regresa a Cantorbery gracias a los consejos de paz del Papa Alejandro III. Fue muy bien recibido por los fieles pero la contienda política continuó. Desautorizó a los obispos que habían pactado con el rey para el restablecimiento de las leyes que beneficiaban el poder político sobre el religioso. Se dice que el rey envió cuatro hombres a matar a Tomas Becket, quien fue apuñalado en la puerta de la catedral de Cantorbery el 29 de diciembre de 1170. Tres años después fue inscripto como Santo por el Papa Alejandro III. T.S. Eliot, poeta norteamericano nacionalizado inglés en 1927, recibió el encargo de escribir una obra que conmemorara la vida del mártir católico para ser representada en el mismo lugar donde acontecieron los hechos: la entrada de la catedral. Por eso, la obra recupera una visión de orden mítico-religiosa reelaborando estructuras del teatro clásico y medieval. La temática es la oposición entre un poder divino y uno terrenal o mundano; un escenario de cambio permanente y un trasfondo de inmutabilidad. La primera parte tiene como personajes al Coro de Mujeres de Cantorbery (que encarnaría, al igual que en la tradición del teatro griego, la voz de la comunidad), los Tres Sacerdotes de la Catedral, Un Mensajero, el Arzobispo Tomas Becket, Cuatro Tentadores y los Criados¹. La escena se produce en el Palacio Arzobispal el 2 de Diciembre de 1170. En el Intermedio, el Arzobispo predica en la Catedral el día de Navidad de 1170 y en esta prédica defiende la idea de que el martirio depende de la voluntad de Dios, porque el verdadero mártir es aquel que funciona como su instrumento. No dependería nunca de la voluntad humana, relativa al plano terrenal y mutable. En la segunda parte, intervienen los Tres Sacerdotes, los Cuatro Caballeros, el Arzobispo Tomas Becket, el Coro de Mujeres de Cantorbery y los Criados. Hay dos escenas: la primera transcurre en el Palacio Arzobispal y la segunda en la Catedral el día del asesinato. En esta obra se retoma la tradición del teatro en verso (en este caso, verso libre) pero algunas partes como el sermón sobre el martirio, están en prosa, por cuestiones de verosimilitud del género discursivo. En los diálogos y cantos del coro, el verso permitía recuperar el anacronismo sin necesidad de reponer la lengua del siglo XII, ajena al público por completo.

Christopher Fry (1907-2005) fue un continuador en cuanto a la renovación del teatro en verso inaugurado por Eliot. En una línea similar en cuanto a la recuperación del sentido religioso del teatro, escribe *The Firstborn* (1945) basándose en el relato de *Éxodo*. La historia de éxodo relata la salida de los hebreos de Egipto. Es un mito fundacional de la nación hebrea y en él se basa la ley mosaica, puesto que se le atribuye a Moisés la escritura del Pentateuco. Al inicio de la historia, los hebreos son un pueblo esclavizado por un Faraón egipcio de nombre indeterminado que exige la ejecución de los bebés varones hebreos. La madre de Moisés, Iojebed, esconde a su hijo hasta que ya no tiene modo y decide dejarlo en las aguas de lo que se presupone el Río Nilo, al interior de una canasta. Moisés es rescatado por la hija del Faraón que lo cría y acepta que una nodriza hebrea lo alimente: Iojebed. Cuando adulto, Moisés se reveló contra un guardia egipcio que maltrataba a un esclavo hebreo y tras una fuerte pelea, terminó con su vida. Exiliado en la tierra de Madián, se convierte en pastor. En ese lugar, protegió a un grupo de mujeres del ataque de unos pastores, convirtiéndose así

.....
1. Mayúsculas en el original.

en el hijo adoptivo y yerno de Jetró, padre de las damas y de la que sería esposa de Moisés: Séfora. Hasta que en el Monte Horeb, Dios se le presentó a través de una zarza ardiente, revelando su misión: liberar a los hebreos de la esclavitud en Egipto. Moisés se encomienda a este objetivo y emprende, junto con su hermano Aarón, una serie de encuentros con el Faraón para persuadirlo de que libere a su pueblo. Ante las reiteradas negativas, comenzará la sucesión de las célebres diez plagas que finalizan con la muerte de los primogénitos. La salida de Egipto representará, en la tradición judeocristiana, un relato simbólico sobre la lucha por la libertad, los riesgos que esta implica y la necesidad de organización nacional a través de una ley que, según el relato bíblico, es la ley de Dios transmitida a través de la escritura a través de una figura líder como Moisés.

La génesis de la obra de Fry (que sale a la luz en 1946) y el desarrollo de su escritura tienen lugar entre los años 1938 y 1945, albores y fines de la Segunda Guerra Mundial. *The First-born* es una obra en tres actos. Los personajes son Seti el segundo (Faraón de Egipto), su hija Anath, su hermana Teusret, su hijo Ramses, Moisés, sus hermanos de sangre, Aarón y Miriam, Shendi, el hijo de esta última, un ministro, un guardia, un sirviente y dos capataces. El espacio dramático alterna entre el Palacio del Faraón y la tienda de Miriam. El lugar del poder político del Imperio y el seno de la familia hebrea que engendra al líder libertador.

El presente trabajo se propone indagar, tomando el clásico drama de T.S. Eliot como influencia, la relación entre espacio escénico y el espacio dramático en la obra de Christopher Fry y su trasfondo mítico-religioso en tensión en torno al relato de las luchas de poder. El objetivo es relevar, en ambas obras, los principales y atemporales interrogantes acerca de la condición humana emergentes en una coyuntura bélica y secular.

Here let us stand by the Cathedral...

Es pertinente establecer las distinciones fundamentales entre la noción de espacio dramático y la de espacio escénico. El primero, en términos de Patrick Pavis (2007:170), es un espacio fijado por el espectador o el lector para establecer el marco de la evolución de la acción y de los personajes. Pertenece al texto dramático y es visualizable si el espectador construye imaginariamente el espacio dramático espacializando, a través de las acotaciones escénicas o espaciotemporales y de los diálogos, el esquema actancial del universo dramático. Este rasgo hace que el espacio dramático esté en perpetuo movimiento, merced a los cambios en las relaciones actanciales. Pero este espacio también es el espacio de la ficción, cuya construcción depende tanto de las indicaciones suministradas por el autor como de la imaginación del lector o espectador (en este último caso, también a través de la puesta en escena). El espacio escénico es el espacio concretamente perceptible para el espectador. El teatro siempre tiene lugar en un espacio delimitado por la separación entre la mirada del público y el objeto mirado (el escenario). Se organiza en relación con el espacio teatral (el del lugar, el edificio, la sala). El espacio escénico está determinado por el tipo de escenografía y por la visualización que de ella se ha hecho el director de escena en su lectura del espacio dramático. Dice Pavis: "(...) el espacio dramático (simbolizado) y el espacio escénico (percibido) se mezclan constantemente en nuestra percepción, ayudándose mutuamente a constituirse (...)" (2007:170). El funcionamiento del espacio escénico, merced a la propiedad significativa del signo, oscila entre el espacio significativo concretamente perceptible, y el espacio significado exterior, al cual debe referirse de un modo abstracto para entrar en la ficción, es decir, el espacio dra-

mático. Pavis añade: “Figurar el escenario es emplear una figura retórica para trasladar de un elemento –el espacio concreto– a otro el espacio imaginado” (172). Dado que el drama de T.S. Eliot ha sido escrito para ser representado en la Catedral de Cantorbery, es decir, en el mismo lugar donde ocurrieron los hechos, se fundirían en la propuesta original del texto, el espacio escénico y el dramático. Pero en rigor, no son el mismo espacio, pues están atravesados por el paso del tiempo. Christopher Fry toma, para su obra, un espacio dramático que se ubica en tiempos bíblicos y distantes espacialmente. Fry nos remonta a la naturaleza mítica del relato de Éxodo. Y sin embargo, hay un intento de datar históricamente los hechos. Al comienzo del Acto I, las acotaciones escénicas dicen: “A morning in the summer of 1200 B.C.” (1946:XI).

La propuesta de indagar la relación entre espacio escénico y el espacio dramático en cada obra –a saber, la presencia o la distancia del espacio de la ficción– requiere de la descripción de las acotaciones escénicas previas a cada escena. En la primera parte de *Murder in the Cathedral*, se dice: “The scene is the Archbishop’s hall, on December 2nd” (1965:21). El interludio tiene lugar en la catedral, la mañana de Navidad de 1170. La tercera parte transcurre en el mismo sitio, el 29 de Diciembre de 1170.

Peter Brook, en *El espacio vacío* (2000:50) señala la pérdida del rito y del ceremonial en el teatro, así como también la contradictoria necesidad de conservarlos. Todas las formas del teatro sagrado –sostiene Brook– han quedado destruidas por los valores burgueses. Los intentos por encontrarlas han llevado al rechazo del concepto mismo de un teatro sagrado. Sostiene: “Lo llamo teatro sagrado por abreviar, pero podría llamarse teatro de lo invisible-hecho-visible: el concepto de que el escenario es un lugar donde puede aparecer lo invisible ha hecho presa en nuestros pensamientos” (51). Si bien Brook refiere los diversos intentos por recuperar el trasfondo ritual –carácter primigenio del teatro, profundamente ligado a sus orígenes– y también las experimentaciones de ejercicios propuestos por Antonin Artaud (61), las obras de Eliot y Fry recuperan el rito desde otro lugar: el rescate de relatos de tradición judeocristiana. En el caso de *Murder in the Cathedral*, Eliot intenta recuperar la obra dramática como mito a través del ritual: rescata la presencia del escenario original de los hechos y el público. Ambos elementos son también los que intervienen en la ceremonia de la misa de comunión, en donde los fieles acompañan la reproducción de la escena de la última cena a través del rito de la Eucaristía. Esto trae la representación al interior del sitio sacro. En la obra de Eliot, se consustancian del mismo modo la reproducción de los hechos –su reactualización ritual– junto con los fieles que a la vez son público. Pero, por si fuera poco, el espacio escénico reactualiza el dramático. Por lo menos en la primera puesta en escena para la cual fue escrita la obra. No es entonces casual que la pieza comience con un deíctico: “Here let us stand by the Cathedral, here let us wait.” (Primera parte, v.1). Patrice Pavis sostiene que la deixis –término que designa la acción de indicar– desempeña un papel fundamental en el teatro. Todo lo que ocurre en el escenario está ligado al lugar de su ostentación (119-121). Cada locutor organiza, a partir de sí mismo, su espacio y su tiempo. En el teatro, las formas de la deixis no se limitan a los pronombres, los adverbios o bien al lenguaje mímico. La presencia del actor, su gestualidad y el escenario en su totalidad son deícticos. Especialmente éste último, dado que sólo existe como espacio vivido en presente y sometido al acto de percepción del público. Dice Pavis: “Lo que en él ocurre (se “performa”) no existe más que por la simple acción de la enunciación (...) El escenario desempeña el papel de un locutor que se dirige a un público y determina su sentido según las leyes de un intercambio verbal” (120). Pero la deixis, agrega, también es la instancia que pone en relación los diversos

elementos del escenario. El teatro puede prescindir de cualquier figuración escénica gracias a la presencia del actor y su enunciación. Por eso, Eliot no posterga el señalamiento del espacio dramático.

En *The Firstborn*, obra en la que Fry construye un espacio dramático y distante en tiempo y lugar, la acción alterna entre dos escenarios: el palacio del faraón, y la tienda de Mirian, hermana de Moisés. El primer acto comienza con una escena que transcurre en el palacio del Faraón. Anath, su hermana, relata a su sobrina la historia de Moisés, desde que lo halló en las aguas del Nilo hasta su exilio en Madián tras matar a un egipcio, pasando por los años en que peleó en guerras al servicio del Faraón. De este modo, reponen la parte de la historia necesaria para comprender el regreso de Moisés de las tierras de Madián, donde estaba exiliado. En *Murder in the Cathedral*, los sacerdotes también aluden al exilio de Becket antes de su inminente regreso. Existe una fuerte alusión al exilio de ambos personajes. El destierro es la parte del espacio dramático que no halla representación escénica más que a través del parlamento de algún personaje, es decir que su referencia existe a través de la deixis. La primera escena de *The Firstborn* transcurre en la terraza del palacio de Seti, el Faraón, espacio dramático cuya función es también deíctica, dado que permite a Anath, señalar la distancia que la separa de Moisés (lejano a la jurisdicción egipcia) y de aquellos tiempos en los que él aún estaba cerca: "(...) You don't remember / How I held you on this Terrece, to see him come home from war" (Acto I, escena I). El espacio dramático de cada obra acompaña, sirve y destaca la confrontación o el desarrollo de los conflictos porque a través en cada espacio dramático estará en juego la hegemonía de alguna forma de poder político. El exilio de Moisés no tiene escenificación y eso es por demás elocuente en relación a la condición del exiliado. En *Murder in the Cathedral* se mantiene, por un lado, un sistema estático y de inmutabilidad, y por el otro, una perspectiva de cambio. Dice uno de los Sacerdotes: "For good or ill, let the wheel turn / The wheel has been still, these seven years, and no good. / For ill or good, let the wheel turn." (primera parte, v.137-140). Pero luego dice Becket: "That the pattern may subsist, for the pattern is the action / And the suffering, that the wheel may turn and still / Be forever still." (primera parte, v.215-217). Detrás de estas imágenes está la tensión entre la circularidad del tiempo pagano y la linealidad del tiempo cristiano (nacimiento, vida, muerte y resurrección). Este es otro modo de amalgamar teatro medieval y clásico: a través de las cosmovisiones que dieron origen a cada forma estética. El coro y sus exposiciones, en tanto características clásicas, crean el ritmo de acción que suple la acción dramática propiamente dicha. En este aspecto se evidencia la profunda vinculación que existe entre una cosmovisión religiosa, política y el universo dramático. Eliot, en su ensayo "The idea of a Christian society" (1939), considera cuál debe ser, según su perspectiva, la relación entre el Estado y la Iglesia. ¿Hay algún sentido en que pueda hablarse de Estado Cristiano? Dice Eliot: "I conceive then of the Christian State as of the Christian Society under the aspect of legislation, public administration, legal tradition, and form" (26). Sin embargo, también afirma:

To identify any particular form of government with Christianity is a dangerous error: for it confounds the permanent with the transitory, the absolute with the contingent. Forms of government, and of social organization, are in constant progress of change, and their operation may be different from the theory which they are supposed to exemplify. A theory of the State may be, implicitly or explicitly, anti-Christian: it may arrogate rights which only the Church is entitled to claim, or pretend to decide moral questions on which only the Church is qualified to pronounce. (57)

En el artículo “La tradición y el talento individual”, sostiene:

Este sentido histórico, que es tanto un sentido de lo eterno como de lo temporal y de lo eterno y de lo temporal juntos, es lo que hace tradicional a un escritor. Y es al mismo tiempo lo que hace que el escritor sea más agudamente conciente de su lugar en el tiempo, de su propia contemporaneidad. (13)

Esta dialéctica entre tradición y novedad tiene su contraparte estética en sus obras, a través de las imágenes que hablan de un nuevo tiempo y de un tiempo estático. Pero también desde el aspecto formal a través de las dos vertientes de esta búsqueda: tragedia griega clásica y teatro medieval. Si bien la ligazón de lo medieval con lo clásico no es una invención moderna atribuible por primera vez a Eliot –ya el Renacimiento había amalgamado ambas estéticas y cosmovisiones– Eliot incorpora lo medieval y lo clásico en un mismo drama escrito en 1935. Jaime Rest, en su libro *El teatro inglés* (1968), explica que los géneros dramáticos medievales son tres: los misterios, los milagros y las moralidades. La obra de Eliot, por sus características, contiene aspectos de milagros (que contienen la providencial evocación de los santos en los sucesos humanos) y de moralidad (dado que instruye al observador al camino que conduce a la salvación eterna). El coro de mujeres de Canterbury, presente en las tres partes de la obra, alude más a la tragedia clásica. No obstante, donde más se evidencia la relación dialéctica entre tradición y novedad es en la confluencia del espacio dramático y el espacio escénico: el espectador de la obra de Eliot debió salvar de algún modo esa distancia temporal para poder ser parte del aspecto ritual –incluso mágico– que se produce cuando ambos espacios se conforman de modo tal que permitan sintetizar el pasado y el presente.

Martin Stevens, en su artículo “Medieval drama: Genres, misconceptions and approaches” (1990) distingue entre el teatro latino (litúrgico) y las obras vernáculas. La obra de Eliot toma características del primero por su escritura en verso y por tener un espacio dramático y un espacio escénico situado en el lugar de la liturgia: la catedral. Stevens dice a propósito de los misterios ingleses: “Estas obras abarcan la historia de la Salvación desde la Creación hasta el día del juicio y podrían ser construcciones, en un sentido más amplio, de vidas de Cristo. En este sentido, las obras del Antiguo Testamento pueden ser consideradas como prefiguraciones (...)” (36-46). El autor alude a las representaciones tipológicas, en las que los personajes del Antiguo Testamento eran caracterizados de tal modo que se parecían a Cristo. Si bien las características formales del texto de Fry no retoman los parámetros medievales o clásicos con la fuerza con la que lo hace Eliot, es menester considerar la figura de Moisés y el tipo de liderazgo que representa, con el fin de observar si hay alguna suerte de procedimiento tipológico en su configuración. Procedimiento que ofrecería un sincretismo ya no con figuras bíblicas del Nuevo Testamento sino con figuras históricas como Santo Tomás Becket. En este sentido, la configuración de los líderes y la concepción de la política, la cosmovisión religiosa y los parámetros estéticos que cada obra contiene no están en absoluto disociados. En *The Firstborn*, los dos espacios entre los que oscila la acción representan dos formas de liderazgo diferentes: el monarca y el caudillo que ha renunciado a la dinastía. El rey, que ha devenido tal por voluntad de los dioses², y el héroe que ha escuchado la voz de Dios y, tras su exilio, regresa para liberar a su pueblo. El que conserva la ley establecida, y el que la subvierte para instaurar una ley nueva.

.....
2. La raigambre del poder que representa Seti, el faraón, no está en fundada en las relaciones de poder del antiguo Egipto sino que se acercan más a la idea de monarquía absolutista.

En la obra de Eliot se manifiesta la conciencia de que toda acción llevada adelante por el sujeto está diseñada por la divinidad. La rueda que gira en el plano político traerá consecuencias en el plano terrenal. Los personajes de los tentadores son la encarnación de los poderes terrenales. Pero el mismo Becket justifica ante los sacerdotes su regreso dando cuenta de la necesidad del propio sacrificio como resultado de la voluntad divina: “End will be simple, sudden, God-given. / Meanwhile the substance of our first act / Will be shadows, and the strife with shadows. / Heavier the interval than the consummation.” (parte I, v.250-3) . Del mismo modo, veremos cómo en las contiendas verbales entre Moisés y Seti se exponen dos concepciones religiosas y políticas distintas y cómo, los dos espacios en los que se desarrolla la acción acentúan estos conflictos.

Patrick Dudgeon (1995) indica la actualidad de los temas tratados por Fry. Sostiene que en *The Firstborn*, aparece el eterno conflicto entre la autoridad y la conciencia, o bien, en otros términos, entre Estado e individuo. Dice Dudgeon:

Moisés, capitán de Egipto, de repente, en el rostro aplastado de un trabajador israelita muerto por los capataces egipcios, ve la tragedia de su raza y se apresta a escuchar la voz de Dios o de su conciencia que lo incita a salvarla. Vemos cómo, poco a poco, va convirtiéndose en instrumento del poder que representa, hasta el grado de verse obligado a sacrificar a quienes quiere –el joven Ramses, por ejemplo, discípulo suyo– a fin de lograr su propósito. Su misión exige el sacrificio de quien más quiere.

Contra él está Seti, Faraón de Egipto, personificación del Estado todopoderoso, del gobernante deshumanizado por las preocupaciones obsesionantes de su dinastía. (17)

En este sentido, la temática encarada por T.S. Eliot, halla un eco en obras posteriores de Christopher Fry, quien, según Dudgeon, muestra una clara influencia del primero.

El retorno de Moisés a Egipto es motivo de una suerte de contienda verbal en la que él justifica su regreso exponiendo el tipo de liderazgo que debe tener:

SETI. Why are you here?

MOSES. To be close to this

That up to that has only made me uneasy,

As though a threat of evil whispered beyond

Control under the wind. I could be Pharaoh in Midian, but in Egypt

I knew I should be Moses. (Acto I, escena I, p.13)

(...)

A man has more to be than a Pharaoh.

He must dare to outgrow the security

Of partial blindness. I'm not speaking now

to your crown; I'm speaking to your merciless mischief. (Acto I, escena I, p.13)

El faraón le ofrece a Moisés el restablecimiento en Egipto. En este diálogo que Aarón y Moisés mantienen con el Faraón, se evidencia parte de lo que Dudgeon sostiene en su introducción, a saber, que valiéndose del artificio del teatro antiguo, ambos autores han podido expresar las dudas, esperanzas y los temores de una visión de de pueblo como actor que sufre las consecuencias de las acciones de sus representantes. Al tomar historias pertenecientes a

épocas tan distantes, ambos pueden trabajar problemas de carácter inmediato. El conflicto entre los hombres traducido en la palabra guerra tiene una existencia casi atemporal. Rara vez es anacrónica o extemporánea:

MOSES. Egypt and Israel both in me together!
How would that be managed? I should wolf
Myself to keep myself nourished. I could play
With wars, oh God, very pleasantly. You know
I prosper in a cloud of dust –you're wise
to offer me that. And Egypt would still be,
In spite of my fathers, a sufficient cause.
(Acto I, escena II)

Cabe preguntarse si los personajes, instrumentos de la voluntad divina, en términos de Dudgeon, son acaso libres y responsables de sus acciones. El mismo Moisés especula incrédulo al respecto:

MOSES. We are not ready to hope
Or to despair; not ready to doubt or to believe.
We're equipped to do no more than confront ourselves.
(...)
I need to know how good
Can be strong enough to break out of the possessing
Arms of evil. Where shall I look for triumph?
Somewhere, not beyond our scope, is a power
Participating but unharnessed, waiting
To be led towards us. Good
Has a singular strength
Not known to evil; and I, an ambitious heart
Needing interpretation.
(...)
(Acto I, escena II)

Según el libro de *Éxodo*, Dios endurece el corazón del Faraón ante cada una de las plagas. Su negativa, ¿es un juego de la voluntad divina? Este es el eterno dilema entre una visión providencialista de las acciones de los hombres y el libre albedrío.

Ya hacia el final del acto I, Moisés enfrenta al faraón denunciando sus propios crímenes contra los esclavos hebreos. “Your capitain kill him on the metal of your gates, as with / A score of others (...)” (Acto I, escena III). Luego agrega Moisés: “If you move your foot only a little forward / your toe will be against your power (...)” (Acto I, escena III). En esta contienda, a diferencia de la que se desarrolla entre los cuatro asesinos de Becket y éste último en torno a la cuestión político-religiosa, aquí, el faraón y Moisés no comparten un credo. Cada uno representa una cosmovisión diferente en términos teológicos³, pero también en términos

3. Según el relato bíblico, los hebreos aún no tienen, en esta instancia del relato bíblico, leyes ni preceptos. Este es un mito de fundación nacional que simboliza la independencia de la nación hebrea y, por lo tanto, marca un antes y un después en los orígenes mitológicos del pueblo judío. El recibimiento de las leyes es algo que vendrá posteriormente a la salida de Egipto.

políticos: encarnan dos formas diferentes de liderazgo. Si Eliot pone en escena un conflicto entre leyes mundanas y leyes divinas en contienda por la hegemonía política, además de la subsiguiente tensión entre autonomía de poderes, Fry retoma lo que ha sido, ya en el relato bíblico, un conflicto de leyes pertenecientes a cosmovisiones de carácter politeísta y mono-teísta. Dice Seti:

SETI. Nature is lavish
and in return of being understood,
Not hoarded, gives us civilization.
Would you have the earth never see purple
Because the murex dies? Blame, dear Moses,
The gods for their creative plan which is
Not to count the cost but enormously
To bring about.

A este respecto responde Moisés con las siguientes palabras: “And so they bring about / The enormity of Egypt. Is that the full / ambition of your gods? Egypt is only / One golden eruption of time, one flying spark / Attempting the ultimate fire.” Luego agrega: “(...) my people should become themselves, / by reason of their own god who speaks within them. / What I ask is that I may lead them peacefully / Into the wilderness for a space, to find / their god and so become living men at last.” (Acto I, escena III). Posteriormente, Seti describe a Moisés como un hombre sin leyes. Ante esta afirmación, Moisés expone una réplica que explicita, una vez más, el conflicto de leyes que se desarrolla en la obra: “What are the laws, / Other than those laws, stupendous and balancing, / which made the hurl of smitting, infamous fires / wheel in perfection, perpetually, in great unaltering constelattion; / What are the laws? Tell me, you taker of lives!” (Acto I, escena III). El primer acto se cierra con la primacía del poder divino y único sobre otra clase de poderes de orden sagrado cuyo trasfondo no sería real en relación al poder de un único Dios. Moisés, ante el sonido de un trueno, sostiene: “What league have we, the human, with the greater / than human? Am I given the power / To do what I am? / What says the infinite eavesdropper?” (Acto I, escena III). En este sentido, Moisés también sería el representante “mundano” de un poder divino, sin disociación entre la palabra de Dios y la de Moisés. O bien es eso lo que Moisés debe indagar: el poder que se le ha encomendado. El término *eavesdropper* designa, creativamente, la omnisciencia de Dios: el que escucha a escondidas. El Faraón puede acusar a Moisés de ser un hombre sin leyes a condición de concebirlas como meramente mundanas y sin fundamento divino. Moisés no deja de indagar la posibilidad del libre albedrío o la existencia de una escritura eterna de una voluntad superior:

(...)
Our strategy is written on strange eternal paper.
We may decide to advance this way or that way
But we are lifted forward by a wind
And when it drops we see no more of the world.
Shall we live in mistery and yet
Conduct ourselves as though everything were known?
(...)
(Acto II, escena I).

Anath, al reprocharle al faraón las plagas que debieron sufrir los egipcios⁴, dice: “(...) The land is naked to the bone / Down to the barest nakedness which until now / Hope kept covered up. Now climb and sit / On the throne of this reality, and be / A king” (Acto II, escena II). Ella denuncia los sufrimientos a los que se vieron sometidos los egipcios a causa de la negativa del Faraón de liberar a los hebreos. A través de este reproche, Fry pone en boca de este personaje, aquello que para Dodgeon es uno de los temas centrales tanto de la obra de Fry como la de Eliot: la influencia de las decisiones del hombre sobre la tierra. Del mismo modo, el hijo de Seti le reprocha: “It’s you who invite the future but it’s I / Who have to entertain it, remember that.” (Acto II, escena II).

Los espacios en los que la acción se desarrolla no son en absoluto independientes. La tienda de Miriam sintetiza el modo de vida de los hebreos bajo el poder de Egipto. Pero el palacio se vuelve cada vez más dependiente del tipo de poder que la tienda representa: el poder del Dios de los hebreos, que ya no está escondiendo su omnipresencia, sino que avanza sobre el espacio dramático que representa al liderazgo egipcio. Dice Moisés: “(...) It is the god of Hebrews, springing out / of unknown ambush (...)” (Acto II, escena II). La representación de las tinieblas también da cuenta de esta cuestión. Dice Ramsés: “Look at the sky! A sea of cloud, blind-black, / Is pouring on to the beaches of the sun.” (Acto II, escena II). Luego Moisés responde: “Seti may see better without the light of day. / The hand of God has gone across his eyes / and close all life upon itself.” (Acto II, escena II). La muerte de los primogénitos es la última parte del proceso mediante el cual, un espacio dramático y su cosmovisión religiosa irrumpen en otro espacio y dominio simbólico, devastándolo.

El sacrificio

Tanto la obra de Christopher Fry como la de T.S. Eliot contienen un personaje que se entrega en sacrificio, consciente de la necesidad de su propia muerte para la consumación del ritual o del desenlace dramático. En el texto de Fry el sacrificio de los primogénitos, especialmente de uno en particular, es de vital importancia. Una de las innovaciones de este dramaturgo es la inclusión del primogénito del faraón como un personaje central en los vínculos de Moisés. Esto permite al público o lector comprender y padecer la pérdida del primogénito de una manera más vívida y trágica. Pero esta figura no muere por voluntad propia, al igual que tampoco lo hace Becket. El mártir no puede morir por propia voluntad porque eso constituiría un acto de soberbia: estaría tratando de ganar la gloria tanto en el cielo como en la tierra. En el texto de T.S. Eliot, los sacerdotes y los cuatro tentadores reflexionan sobre este tema. En la tercera parte se resuelve la situación dramática. En este momento, el aspecto sagrado pasa a un primer plano. El martirio es yuxtaposición de dolor y felicidad. Esta purga –o anagnórisis de tragedia clásica– tiene como consecuencia una expiación de la culpa trágica que libera al santo de las acusaciones de soberbia que habrían surgido posteriormente. El final de la obra refuerza aún más la visión mítico-religiosa: tanto en el protagonista como el coro se produce una transformación. Si al comienzo se nos presenta a Becket como un factor político dentro de lo terrenal, luego aparecerá como un santo: se acentúan así, en un espacio

4. Aquí también se trata de una manifestación de la ingerencia divina que Fry debe representar en un contexto secularizado de la historia de Occidente. Fry resuelve este desafío poniendo en boca de Anath la narración de las plagas. La única plaga que cuyo acaecer se narra en boca de otros personajes es la sangre que cubre las aguas del Nilo. No obstante, Fry tampoco se propone representarlo en escena, sino incorporarlo como narración o descripción en boca de los personajes. La tiniebla y la muerte de los primogénitos sí se representan en escena y no es fortuito: se trata del sacrificio de Moisés, que pierde allí a Ramsés.

dramático y escénico ligado a lo religioso, las prerrogativas del poder de la Iglesia por sobre las del Estado. Ambos héroes retornan de un exilio. En ambas obras se produce un sacrificio. Pero a diferencia del desenlace (verídico) de Becket, no es Moisés quien será sacrificado. Los acontecimientos de Cantorbery devendrán en peregrinaciones. Los de Egipto, en Éxodo. Ahora bien, ¿quién es el primogénito? ¿el primero en nacer, que da título al texto de Fry? Moisés no fue el mayor de sus hermanos pero quizás haya algo de sentido metafórico en el título, que podría aludir no sólo al primogénito de Seti, Ramsés, sacrificado por la décima plaga, sino también al primero en renacer de la esclavitud: Moisés. E incluso podría referirse a toda la primera generación de hebreos que nacerán en libertad.

Éxodo: Innovaciones

Moisés, al igual que Becket, son personajes que deben retornar de un exilio. El primero habita en las tierras de Madián (Midian). Cuando Anath relata a su sobrina Teusret acerca de los gloriosos tiempos anteriores al exilio de Moisés, Fry introduce una innovación: la labor guerrera de Moisés en los ejércitos egipcios no está referida en el libro *Éxodo*. El llamamiento de Moisés es una variación digna de mención. En *Éxodo*, es Dios quien convoca a Moisés para que retorne a Egipto y libere a su pueblo⁵. En el caso de *The Firstborn*, es el Faraón quien desea su regreso y con ese hecho se inician los acontecimientos centrales.

Dios, en el relato bíblico, se manifiesta a través de la zarza ardiente y a través de las pruebas que ofrece a Moisés para que repita ante los hebreos y obtenga así la aceptación de su pueblo (Éxodo 4:1-17). Otro medio a través del cual se manifiesta Dios es la palabra de Moisés, quien teme que su tartamudez le impida hablar:

“¿No conozco yo a tu hermano Aarón, levita, y que él habla bien? (...) Tú hablarás a él, y pondrás en su boca las palabras, y yo estaré con tu boca y con la suya y os enseñaré lo que hayáis de hacer. Y él hablará por ti al pueblo; él te será a ti en lugar de boca, y tú serás para él en lugar de Dios.” (Éxodo, 4:14-5).

El espacio dramático que crea Fry de ningún modo es realista, pero su representación mantiene una impronta verosímil, dado que no aparece la presencia ni el discurso de Dios, a pesar de que Moisés lo llame *the eavesdropper*. Cualquier representación del relato de *Éxodo* debe enfrentarse con el desafío de escenificar imágenes que transgreden los preceptos que el pueblo hebreo recibe al salir de Egipto, según el relato bíblico: la prohibición de rendir culto a la imagen. El reto sería el de hallar un modo de puesta en escena de las manifestaciones de Dios. He aquí la reelaboración de Fry: los acontecimientos sobrenaturales son percibidos como tales incluso para los propios hebreos, quienes no esperan la intervención de Dios en las acciones humanas y se ven sorprendidos por ello. El mundo moderno y secular de inicios del siglo XX encuentra, en el teatro y en otros resquicios artísticos, los intentos de indagar en lo sagrado, mitológico o religioso. De eso se trata la búsqueda del teatro sagrado referida por Brook. T.S. Eliot y Christopher Fry tampoco fueron ajenos a la creciente retracción del fundamento divino de la autoridad y el poder mundanos y la pérdida de la fe religiosa tras los inicios devastadores del siglo XX. Dado que la obra de Eliot es anterior a lo que en Europa se conoció como la Solución Final, y teniendo en cuenta que Fry escribe durante

5. “Ven, por tanto, ahora, y te enviaré a Faraón, para que saques de Egipto a mi pueblo, los hijos de Israel.”
Éxodo 3:10.

ese tiempo, sería aventurado afirmar que ambos autores hayan tenido presente estos hechos a la hora de escribir sus obras. Sin embargo, se trata de cuestiones más o menos actuales y presentes en la doxa de ese tiempo.

End will be simple, sudden, God-given...

¿Acaso el recurso al anacronismo temático e incluso formal puede legitimar, cualquier acusación de evasión de la realidad bélica? En este sentido, son pertinentes las palabras de Peter Brook a propósito del teatro romántico durante la guerra, pleno de color y de sonido: “En esa época se le llamaba teatro de evasión, palabra que sólo parcialmente era adecuada. Era evasión y también recordatorio: un gorrión en la celda de una cárcel” (52).

Si T.S. Eliot defiende la independencia de poderes, es decir, la separación de la Iglesia y del Estado, arrogando para la Iglesia atribuciones que él considera propias de esta institución, Fry va a exponer en su obra una cuestión mucho más contemporánea y que anticipa algunos de los procesos sociales anteriores y posteriores a la escritura de su texto: el fundamento religioso de la autodeterminación de los pueblos. Su independencia en virtud de un orden más estable que cualquier ordenamiento político volátil. Esta posición se explica por la extracción religiosa de ambos escritores. Recordemos las palabras que Moisés dirige a Seti acerca de Egipto: “Egypt is only / One Golden eruption of time, one flying spark / Attempting the ultimate fire”. Estas palabras se acercan a las de Eliot: “To identify any particular form of government with Christianity is a dangerous error: for it confounds the permanent with the transitory, the absolute with the contingent.” Aunque la separación de la Iglesia y el Estado, en los albores del siglo XXI, encuentre su razón en una necesidad de laicismo político mucho más actual, hay otras cuestiones sociales que se ponen de manifiesto. Las obras de Eliot y Fry reflexionan sobre el espacio dramático en términos amplios como modo de intervenir en la realidad del siglo XX y pensar también, por añadidura, en torno al espacio de cada hombre en el mundo. Además, ambas obras pueden ser pensadas como propuestas que permitan superar la dialéctica entre el pasado y el presente y que actualicen los interrogantes sobre la condición humana que las guerras mundiales hicieron emerger: la libertad individual y nacional, el colonialismo y la esclavitud, el exilio, la contienda entre ley política y ley religiosa, las responsabilidades individuales en el ejercicio de la política, la descolonización por medios pacíficos y su contraparte: el ejercicio de la violencia.

Bibliografía

- BROOK, Peter. 2000. *El espacio vacío*. Barcelona: Península.
- DUDGEON, Patrick. 1955. "Introducción: El teatro de Christopher Fry". En *Un fénix demasiado frecuente*. Buenos Aires: Sudamericana.
- ELIOT, T. S. 1944. "La tradición y el talento individual" en *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*. Buenos Aires: Emecé.
- _____. (1935). *Murder in the Cathedral*. London: Faber and Faber, 1965.
- _____. (1939). *The Idea of a Christian Society*, London: Faber and Faber limited.
- FRY, Christopher (1945). *The Firstborn*. London: Oxford University Press.
- PAVIS, Patrice (2007). *Diccionario del teatro, dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- REST, Jaime (1968). *El teatro inglés*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- STEVENS MARTIN (1990). "MEDIEVAL DRAMA: GENRES, misconceptions and approaches" en Emerson, Richard (ed) *Approaches to teaching Medieval English Drama*. New York: The Modern Language Association of America, 36-46.

Yael N. Tejero Yosovitch

Es licenciada en Letras, egresada de la UBA. Trabaja como profesora de Lengua y Literatura en Escuela Media y de Taller de Lectura y Escritura en la Universidad Nacional Arturo Jauretche. Fue adscripta de la cátedra de Teoría Literaria II y actualmente cursa el posgrado en Periodismo Cultural en la Universidad Nacional de La Plata.