

Lo peor no siempre es seguro.
Transgresión y fe en la obra
El Zapato de Raso, de Paul Claudel'

Martha Bordenave

Aproximémonos a una obra fascinante, una obra que tiene como elemento principal unificador el mar; lleguemos a los calificativos que definen al gran trabajo de Claudel y convierten a la obra en un clásico; es allí, donde surgen interrogantes: ¿Dónde radica su importancia? ¿Es representable en esta época? ¿Cuál es su actualidad?.

“El Zapato de Raso” o ***“Lo peor no siempre es seguro”*** es el espectáculo de un drama afectivo que vivió el poeta Paul Claudel entre 1900 y 1905; este drama pasional que marcó su vida y que le inspiró dos obras maestras -la mencionada y ***Partage de Midi (Separación de Mediodía)*** comenzó en el año 1900 en un barco que lo condujo a China. Allí, se enamoró de una mujer casada que se convirtió en su amante.

Después de cuatro años, ambos renuncian a verse. Desgarrado por este amor prohibido, adúltero, pecaminoso, compartiendo su amor entre Dios y la mujer amada, “Claudel necesitará veinte años para alcanzar la paz”², ya que la obra que analizamos es realizada entre 1919 y 1924. Esta no solo constituye una suma teórica, filosófica y teológica; es más, es la suma de toda una vida.

Situada en la España de finales del siglo XVI, tiene estructura de novela bizantina y, en algunos rasgos, recuerda la novela póstuma de Cervantes. Esta estructura le permite desarrollar la trama de una historia guiada. Las coincidencias, las guerras que separan, los fenómenos naturales incontrolables, las separaciones y reencuentros sirven para poner de manifiesto que hay un hilo sutil que guía la historia de los personajes y que maneja otro.

El drama cuenta la historia del amor entre Don Rodrigo, un conquistador, y doña Proeza, una mujer casada, esposa de don Pelayo. Los amantes son conscientes del deseo imposible que los une. Doña Proeza se consagra a la Virgen y pide ayuda para no huir con su amante, para lo cual, deposita su zapato de raso en manos de la Virgen. Esta ofrenda y la consagración a Dios es el tema que se desarrollará a lo largo de cuatro extensas jornadas; los dos amantes inician un camino

de vicisitudes donde todas las circunstancias señalan lo que significan el uno para el otro en el diseño divino, la ofrenda que es capaz del mayor milagro: el cambio de la persona, que ya Claudel había experimentado en su propia vida.

En el desenlace, en un último encuentro, Rodrigo y Proeza se reiterarán su amor y, al mismo tiempo, renunciarán a él, concluyendo unidos para la eternidad, aunque no del modo en que ellos lo habían pensado (Proeza muere, y Rodrigo se vuelve un viejo aventurero que aceptará su destino). Para Claudel, nada del hombre, por pobre e imperfecto que sea, puede ser sofocado en el encuentro con Dios; más aún, de El viene el significado total del universo.

Lo peor no siempre es seguro

La obra, en su planteo primero, acentúa, proyecta, perfecciona, simboliza el conflicto esencial y medular que sufre toda vida humana; delata la oposición del impulso, su deseo y la razón y reflexión ¿Cuáles son las fuerzas que se contraponen en El Zapato de Raso? Las más primitivas, entre las cuales, el corazón humano se fragmenta: por un lado, el deseo apasionado de la felicidad propia y, por otra parte, la fuerza de un imperativo exterior al que desea acomodarse. Cuando estas dos fuerzas, no dudo en decirlo, se encuentran opuestas, hay un punto por resolver, una solución que buscar, hay un drama. *Sin oposición, no hay composición.*

El Zapato de raso constituye la obra más representativa del genio de Paul Claudel, pues es, por así decirlo, la síntesis de “*El árbol*”, con “*Cabeza de Oro*” en particular, de “*Intercambio de mediodía*”, de “*El A nuncio a María*”, de “*El Rapto*” y hasta de “*Protée*”, cuyas ramificaciones encontramos en “*El Zapato de raso*”. Posteriormente, “*El Libro de Cristóbal Colón*” es un magnífico rebote de la vida del conquistador Rodrigo de Manacor. Estas obras, que pertenecen a diferentes estilos del poeta, se conectan todas al *Zapato*, justamente por lo que cada una tiene de particular.³

Si, para Baudelaire, el teatro era una coincidencia de artes, se ha vuelto en nuestros días una complicidad de artes; las artes plásticas, literarias y musicales se combinan para invadir nuestros escenarios y hacer del actor su esclavo. *El Zapato de raso*, que utiliza un gran número de espacios (por lo menos, treinta y tres cuadros), que necesita mucho decorado, que necesita música y que, pese a eso, se centró en el gesto y en el verbo, planteaba las preguntas más interesantes. Se terminaban caminos empezados, se empezaban nuevas vías; una nueva convención es creada y aceptada en el arte del Teatro.

Los movimientos del mar trazados en el espacio por seres humanos, un naufrago flotando entre las olas representado por un actor enmascarado, barcos de todos

los tamaños rompiendo constantemente la escala humana, el hilo invisible del Ángel Guardián que lleva a la trailla a doña Proeza, una simple cabeza de caballo simbolizando a un hombre a caballo... son todos medios poco usados hasta ahora que parecieron naturales en la representación de *El Zapato de raso*. Progreso...

*El “Zapato de raso” está ubicada en España, a fines del siglo XVI, y marca la recuperación del drama teocéntrico, medieval y barroco, a la manera de Calderón de la Barca. Estudios recientes han puesto en evidencia el impacto de la tragedia griega clásica y del teatro japonés en esta extensa pieza.*⁴

Claudiel es un continuador del legado de Baudelaire, Rimbaud, Verlaine y Mallarmé. Su poesía responde a la concepción fundada por el simbolismo: la literatura como enunciación metafísica del universo, como escritura de inspiración sagrada, materia espiritualizada, más real que la realidad material. Poesía hierofánica. Si Mallarmé escribió que “el deber del poeta es la explicación órfica de la Tierra”, Claudiel tradujo esa afirmación en términos católicos, cabalmente comprensibles, según la hermenéutica literaria del teólogo Hans Urs von Balthasar: el arte como vía de conexión con los trascendentales del ser: la belleza, el bien y la verdad

Considerada por Sigfried Melchinger “*la más poderosa teatralización de lo espiritual que conoce el teatro contemporáneo*”⁵. *El Zapato de raso*, visto en 1943 por 90.000 espectadores, fue producido por Jean Louis Barrault, quien desde entonces tomó la obra regularmente y la adaptó de diversas maneras.

Es Antoine Vitez quien lleva primero a escena la versión completa; el espectáculo se crea en 1987 para el Festival de Avignon, luego reestrenado en el teatro Nacional de Chaillot; en Barcelona, Berlín y Bruselas. Antes, había sido llevada a la pantalla por Manoel Oliveira en 1985.

Stefan Bachmann festejó el éxito hacia comienzos de 2003 con la monumental obra; el viaje alrededor del mundo se convierte en una mezcla de teatro mundano barroco y drama expresionista. Durante ocho horas, Bachmann analizó el texto hasta en su más ínfima ramificación y puso en escena la obra en un escenario expresamente construido en el hall de entrada del Theater Basel.⁶

Concepciones actuales

En *El Zapato de raso*, desarrolla Claudiel la idea del dogma de la comunión de los santos y, con él, toda una estirpe de héroes capaces de los más desgarradores renunciamentos al participar en aquella comunión que, si bien es de gloria y virtud en Cristo, lo es, primero, de sacrificio y aceptación de las exigencias de la Gracia. Por eso, a diferencia de las obras de cerrado conflicto psicológico (¿Me quie-

res? ¿No me quieres?) o solo mundano y social (¿Me dejarán que te quiera? ¿Te dejarán que me quieras?), la pieza de Claudel plantea ese conflicto dentro de los términos -sin duda trágicos, pero no forzosamente fatales- de una exigencia más alta (¿Debemos querernos? ¿Cómo y bajo el asentimiento de quién?).

El hombre, a través de la mujer, invoca a Dios. *La gracia y la naturaleza*, escribe Claudel, *ordenan igualmente que entre las criaturas de Dios haya un vínculo de caridad. No solamente un vínculo general, sino un arreglo particular; de suerte, por ejemplo, que la llave de una no se encuentre más que en el corazón de otra bien determinada. Así, en el reino material vemos que tal animal para nutrirse necesita exclusivamente la carne de tal otro animal. Y, de igual modo, tal mujer de tal hombre y tal alma de tal alma. Queda entendido que el fin supremo no puede ser sino Dios. Pero surge el conflicto: sí, pero ¿si el camino se encuentra obstruido por un obstáculo irreductible, en este caso, el sacramento del matrimonio? He aquí nuevamente la desgarradora paradoja por la cual la santidad puede ser una tentación...*

Al frente de "El Zapato de Raso", figuran dos lemas: el proverbio portugués: *Deus escreve direito por linhas tortas* (Dios escribe derecho por líneas torcidas) y el *Etiam peccata* de San Agustín, hecho evidente si se piensa que el amor adulterino, porque ella es casada, nunca consumado, siempre ausente, y el deseo alentado de por vida, acariciado y cuajado en el ensueño, entre Doña Proeza y Don Rodrigo, se transfigura en inspiración distante de dos almas, en impulso, para él, hacia esa pasión de universo que sintió y lo convierte en colonizador imaginario; y, para ella, hacia la muerte, hacia el anhelo de servir a su amado como una estrella guía-dora. Pero estas líneas torcidas por las que Dios escribe derecho son, en esta magna creación del espíritu claudeliano, todavía más complejas, de forma tal que "El Zapato de Raso" constituye una síntesis de las concepciones del dramaturgo. Claudel ha comprendido de qué modo todo puritanismo es ajeno a la fe católica, para la cual, el Verbo es vida encarnada y los sentidos humanos comensales en el universal convite de la belleza ensalzada en Dios.

Rubens puede ser un ejemplo de catolicidad contra la insípida urdimbre de todas las religiones descarnadas. Claudel, por boca del virrey, afirma que fue Rubens quien conservó Flandes para la cristiandad y contra la herejía. Sí. En sus carnes rosadas, en sus desnudos ubérrimos, entre los pechos magníficamente redondos de sus Gracias ¿quién puede pensar que el deseo en sí sea cosa no santa? Y si la piedra que ha sido creada por Dios gritará, qué no hará la carne y la sangre, no solo creadas por mandato divino, sino modeladas en la caricia de su pulgar e índice.

La religión católica no es una pared blanca con signos o pergaminos; es un Cáliz, lleno de vino ardiente, y un círculo de Pan donde fulgura la espiga de la primera madrugada. Y el comulgante no comulga solo con el alma; mastica con su

diente, come con su boca, traga con su garganta, bebe con su sed inmortal, asimila con su estómago; que nada de cuanto Dios ha hecho es inútil e indigno; y no reza el espíritu, sino la persona.

En todas las obras de Claudel, está el respeto básico a la libertad humana, y en el *Zapato de Raso* se halla conjugado como una exigencia ética. Hay una profunda comprensión que Claudel presta a la historia de los descubridores de América, armados, en una mano, con espada y, en la otra, con la Cruz; crueles usurpadores, arrivistas, regando la tierra virgen de los indios con estupros y saqueos, carnicerías y torturas, ansiosos de oro y poder, desheredados y pícaros, porqueros y penados y, por todo ello, desbordados en el horror de su pecado, y constantemente convocados al recuerdo del arma de la otra mano: la Cruz, constantemente citados por el cielo; a la vez, misericordiosos, evangelizadores, tiernos, portadores de auxilio y unción, labradores y arquitectos, desatadores y amantes. Así, esta gente era de casta tan bravía que, para salvarse, tenían necesidad de salvar, con su candor, con su pecado y, toda la masa de sus formas contradictorias, con lo mejor de sí.

Claudel en su siglo

Claudel pertenece a la mayoría presente de los poetas y los autores dramáticos de la primera mitad del siglo XX. Bertolt Brecht y Ionesco se sirven de él; Aragón, Beckett y Boulez lo admiran; los japoneses lo traducen. Esto no es ninguna rareza; grande es el genio de Claudel que tiene la medida de nuestro tiempo “para quedarse”, considerando que, por cierto, lo dinámico, lo escarpado de su oratorio y los aspectos de lo sacramental de su inspiración se conectan visiblemente (y conscientemente) al arte de la edad impar, crisol de este arte del siglo XVII del que él mismo fue el primero en reconocer el tamaño y el acontecimiento que presenta para la investigación de nuestros esteticistas. **A la limitación, el poeta de *El Zapato de Raso*; un nuevo humanismo cristiano se revela a la historia; ya no es una vana sucesión de escenas, es el desarrollo de un orden y una composición; Claudel parece hacer coincidir este mundo y el otro;** incluye la cierta relación del hombre con lo trascendente; reemplaza la distorsión estilística por la metamorfosis; se reconcilia con los contrastes formales entre las exigencias rivales del encadenamiento y la gradación. Aquí, la vida y la muerte; el real y el imaginario se conciben contradictoriamente. **“Paul Claudel aparece como el más exigente de los poetas contemporáneos. Para ser entendido, él requiere de su lector una atención y una sumisión total. No solo es la parte adornada y compleja de su trabajo la que tiraniza la inteligencia del lector, sino esa**

unidad infranqueable de todos sus libros”.⁷

La época en que vivió el autor se caracterizó por ser “de metamorfosis del mundo y de las conciencias, que ya son incapaces de seguir viviendo como hasta el día de ayer y que se lanzan a una alucinada carrera para realizar los sueños utópicos que se fueron forjando en los talleres de la Historia” (Ricardo Foster, *Itinerarios de la Modernidad*). Una época en la que pensadores y artistas significativos se hacen cargo del riesgo de la crítica de lo establecido; su reflexión se interna por sendas peligrosas, tocan lo prohibido, transgreden la ley, interrogan el fondo de las cosas esgrimiendo como única arma un pensamiento del riesgo que quiebra los límites impuestos por la ideología de la época. Fue un tiempo en el que se forjaron algunas de las ideas cruciales de un siglo atravesado por el espíritu fáustico de la destrucción y de la creación. Una época de sueños utópicos y de catástrofes inimaginables para la conciencia decimonónica, “la época de la movilización total”, como la llamó Ernst Jünger. Pero, también, según Max Weber, “caracterizada por la racionalización, por la intelectualización y, sobre todo, por el desencanto del mundo; una época en la que, precisamente, los valores supremos y los más sublimes han dejado la vida pública para refugiarse, ya sea en el reino extramundano de la vida mística, ya en la fraternidad de relaciones directas y recíprocas entre individuos aislados”.

Se trata de un tiempo de crisis, de profunda redefinición de los valores heredados, de nuevas perspectivas en todos los campos del saber y del arte; una época volcánica y revolucionaria que movilizó a los mejores espíritus detrás de aventuras signadas por lo trágico y la catástrofe; hora de convulsiones extremas, de posturas radicalizadas, donde, a una tradición democrática y racionalista, se le opuso un discurso y una práctica del mal absoluto. Dios frente al Demonio. Thomas Mann, a la hora de tener que definir los componentes ideológicos–espirituales de la generación de intelectuales de entreguerras, lo hacía así: “*Síntesis... de ilustración y fe, de libertad y obligación, de espíritu y cuerpo, Dios y mundo, de sensualidad y atención crítica... de conservadurismo y revolución*”

La imagen poética: se reafirma el carácter sincrético de la modernidad. Lo que cambia, en el mismo principio de modernidad, es la actitud del escritor hacia el mundo. El individualismo romántico, las exploraciones surrealistas del mundo subconsciente y las crisis políticas, sociales, y religiosas serias en Europa explican, en gran magnitud, el carácter de modernidad y sus manifestaciones en los movimientos modernistas: hacer algo totalmente nuevo. Así, los temas sufren una alteración de parámetros espaciales y temporales, y las formas sufren el levantamiento de varios procedimientos retóricos. La liberación de formas (Claudel) se enriquece por la fuerza de la imagería (Pound y Lorca). Todo lleva a la formación de una nueva fenomenología de la persona. La individualidad del poeta desa-

parece progresivamente para poner más énfasis en la universalidad del mundo circundante.

Paul Claudel y la fe

En la Navidad del año 1886, asistía Claudel a la misa mayor, el coro entonaba el Magnificat, ... “y, entonces, se produjo el acontecimiento que domina toda mi vida. Bruscamente, mi corazón fue alcanzado y creí. Creí con tal fuerza de adhesión, con tal levantamiento de todo mi ser, con una convicción tan poderosa, con una certidumbre exenta de toda clase de duda que, desde entonces, todos los libros, todos los razonamientos, todos los azares de una vida agitada no han podido conmover mi fe; ni, en verdad, rozarla. Había experimentado, de pronto, el sentimiento desgarrador de la inocencia, de la eterna infancia de Dios: una revelación inefable. Al intentar reconstruir, como lo he hecho a menudo, los minutos que siguieron a aquel instante extraordinario, encuentro los elementos siguientes que, sin embargo, no formaban sino un solo relámpago, una sola arma de la que se servía la Divina Providencia para alcanzar y abrirse por fin al corazón de un pobre muchacho desesperado. “¡Qué dichosas son las personas que creen! ¿Si en verdad fuese cierto? ¡Es cierto! Dios existe, está ahí. ¡Es alguien, es un ser tan personal como yo! Me ama, me llama”

Claudel tardaría algunos años todavía en debatirse por confirmar su fe, revelar-se en su nuevo ser de creyente, disipar su ignorancia, hallar un confesor que le recibiera comprensiva e inteligentemente. Todo esto constituyó una larga lucha para él, una agonía de cuatro años que hace de su conversión una victoria penosamente adquirida. *Cabeza de oro* (1889), *La Villa* (1890), sus primeros dramas, dan testimonio de aquella ausencia de Dios.

En Claudel, el hecho de la conversión implica una estética, y no por la simple razón de que fondo y forma son indisolubles. El sentir católico abre sus ojos a una nueva razón de las cosas: la razón del signo clamante ya, y no entenebrecido en todo lo creado, y la predeterminación y sentido que la Providencia imprime sobre todo y que no tolera dato superfluo, ni siquiera en el mal, pues también el pecado sirve, como se afirma en *El Zapato de raso*. Y como todo mundo providente es, de por sí, un mundo simbólico, el poeta sería enraizado en el simbolismo. La conversión claudeliana fue eminentemente sensual, forjada a través de los sentidos raptados en la magnificencia y concreción de la liturgia; según Albert Thibaudet: El materialismo poético de este gran artista católico le ha hecho ser el poeta de la materialidad del dogma, de las devociones, de los sacramentos, de las imágenes, de todo aquello que la religión, como cosa humana, puede implicar de corporal.

Este carácter confirma una vez más cómo los sentidos no se anulan, sino se animan en la exaltación mística; y cómo, recíprocamente, se da en ella una incorporación del alma de donde surge el fenómeno anómalo de la sensualidad de la mística... esa mística es cristiana y, en ella, el dogma de la Encarnación es eje medular. Con el nombre de Dios, Claudel recobra el sabor perdido de su tierra, y esta tierra redimida fue en su obra como un gozoso ofertorio de todo lo creado a su creador, sentido que aparece en toda su plenitud en la obra *El A nuncio hecho a María*. En esta obra, como en *El Zapato de Raso* desarrolla Claudel la idea del dogma de la comunión de los santos y, con él, toda una estirpe de héroes.

Aparece en la Obra "Partición de Mediodía" una problemática o variante temática: Aun el pecado, también sirve: La historia de David y Betsabé (Libro de Samuel, 2º cap. XI) .El rey arpista, como se sabe, hizo suya a Bath-sheba (que significa, según unos, hija del juramento y, según el propio Claudel, casa de saciedad o casa del sábado) y ordenó matar a su marido, Uria el Heteo. Del adulterio, se hubo un niño, que murió, y Betsabé fue legitimada por el arrepentido rey y hubo de él, ya en licitud, dos hijos, Salomón y Natán, en quienes se inician las dos genealogías de Jesucristo (San Mateo, I,6; San Lucas, III, 31).

Los razonamientos agustinianos sobre la *Félix culpa* y el *Etiam peccata* interpretan este pasaje bíblico y revelan la profunda maravilla de que Dios escogiera, como primera puerta de su Encarnación, el hecho de un pecado; porque este se consumó con cálculo y empecinamiento; David y Betsabé adquirieron de su culpa, de la falta, falta de Dios que, como la piedra clave, desordenaba el arco de sus vidas, una conciencia estremecida, una dolorosa nostalgia del Padre, un nuevo ser de penitentes.

Para que la noción exacta del pecado despertase la conciencia dormida, Dios se sirvió del pecado mismo, y David, por aquella noción supo, como el propio Claudel lo comenta en Betsabé, meditación inserta en su libro *Meaux*, que no estaba solo, ya que no se peca en el hombre, sino sólo en Dios y que, por lo tanto, del concepto mismo de la perfección había hecho impureza, y muerte de la fuente de la vida, y tiniebla del ojo insomne y luminoso, pero también supo y sintió en carne viva esa contemplación a la que el ojo lo sometía, ese remordimiento y ese amor juntamente implicados en la presencia de Dios y activos en la relación de Dios. *Y he hecho mal delante de ti a fin de que seas justificado en tus palabras, o como dice Claudel: ¡He hecho mal delante de Ti, sí, lo sé, únicamente con relación a Ti he hecho el mal y si, al hacer el mal, solo hubiese logrado procurarme un juez, ya sería para mí un beneficio inestimable, pero eso no es bastante, y Tú has querido que yo me procure un padre!* Ha servido el pecado para probar la amargura del alma, inaugurar el universo de la penitencia y acreditar el amor lastimado de un Dios omnipresente. Desde el fondo del crimen, la misericordia lanza sus llamadas más

urgentes, ¿y quién desoír su voz? La oyen y se duelen en ella David y Betsabé, y en ese dolor aprenden a pedir, no con lo que poseen y desde el orgullo de la posesión, sino con aquello que les falta, porque, como se dice en *El Zapato de Raso*: *Todo lo que nos falta, es todo lo que se nos va a demandar. El santo ora con su esperanza y el pecador con su pecado.*

Claudel y el barroco

En la impronta que Calderón y el teatro barroco han dejado en la obra teatral de los escritores franceses del siglo XX, aparecen la preocupación por los problemas del hombre y su destino; concretamente, su relación con lo trascendente (temas religiosos) y una concepción de la obra teatral alejada del clasicismo, pluriforme, que retoma la tradición barroca⁷. En la concepción del teatro de Claudel, al simbolismo mallarmeano se añaden otros simbolismos, como el bíblico, el litúrgico, el oriental que contribuirán a crear un estilo muy rico, de múltiples resonancias, dirigido por el pensamiento analógico. En la configuración de la arquitectura formal y temática de sus obras teatrales confluyen diversas influencias culturales: el teatro griego, la poesía virgiliana, el teatro shakesperiano, la ópera wagneriana, la Biblia y el teatro de Calderón, autor al que Claudel calificaba de «prodigioso inventor»; en ninguna otra obra se manifiesta más claramente la influencia del auto calderoniano que en su obra cumbre, la monumental *Le soulier de satin*, que él consideraba como su «testamento sentimental y dramático». Vemos en ella una arquitectura barroca donde a la curva responde la contra-curva, donde los motivos están desdoblados: la eufórica doña Música responde a la trágica Prouhèze; Rodrigo tiene un doble maléfico en D. Camilo y un doble benéfico en su hermano jesuita. Las distintas corrientes que cruzan la obra coexisten sin anularse: la oración y la elevación espiritual, la sensualidad, el orgullo, los celos, la ambición de poder, la crueldad, el sacrificio, el Dios único y personal de un Cristianismo de la renuncia y un panteísmo que considera al cosmos como un organismo vivo. La puesta en escena barroca se vuelve notoria desde el principio de un drama que Claudel califica en subtítulo: «acción española en cuatro jornadas». Los cambios escenográficos son constantes mediante el empleo de una maquinaria compleja y cortinas que se corren y descorren descubriendo las diferentes «moradas» en que se desarrolla la acción. Y Claudel acude a todos los recursos técnicos que la época facilita: juegos de luces y sombras, utilización de proyecciones cinematográficas, etc. Toda la acción de la pieza está punteada por la música, que subraya con sus distintos ritmos los movimientos de la acción. Tan pronto refleja el murmullo y el movimiento de las olas, como sonido de clarines y fanfarrias, o las notas de una

canción española. Todo ello recuerda el *espectáculo total* de la puesta en escena de los autos sacramentales⁸; la música juega un papel primordial: en la representación del *Zapato* en 1943, se incluyeron solistas, soprano y barítono, un coro, una orquesta donde los instrumentos, tales como clarinetes, trompetas, maracas, percusión, instrumentos de cuerda y piano, desempeñaron un papel sumamente importante para lograr el efecto dramático, crear interés y sugerir los distintos climas y, como ya se ha mencionado, estuvo a cargo de uno de los compositores contemporáneos más eximios: Arthur Honegger

Los Símbolos de Claudel

El simbolismo cristiano de Claudel no se parece en nada al vago simbolismo de los poetas del '90. No inventa los símbolos, usa los que se le ofrecen a su alrededor. Su alma terrena y de aire ve la naturaleza como el Génesis y el Evangelio, los emplea como quien lo hace en la liturgia. Despreció demasiado a los ídolos como para asemejarlos a las virtudes o a los vicios, y el progreso y la humanidad. Le gusta el Símbolo, no la alegoría; la lepra representa el pecado en su obra *“La anunciación a María”*; su simpatía hacia la noche no reviste carácter morboso, sino que tiene un alto significado estético y moral; a menudo la noche simboliza el error y el pecado.

En todos los tiempos, los poetas simbolizan la belleza percedera del mundo en la rosa; Claudel utiliza siempre un muro que separa a los amantes: Don Camilo dice adiós a doña Proeza en la 1ª. Jornada de *El Zapato de Raso*; ellos marchan a cada lado de una larga muralla formada de plantas de hojas espesas; Jacques Hury ve a Violaine en el jardín, y “hay una alameda paralela a él por la cual es separado de ella por árboles y el espaldar”; en el acto II de *Partage de Midi* figura la invisible presencia divina: “*Uno entiende, oye que hay una pared en alguna parte*”. Este muro separador es, para Claudel, perfumado; une la rosa al muro; representa la tentación de los débiles y el remedio de los fuertes; el hombre cree encontrar en la mujer un recinto sin defectos: “*Sólo existe un alma purificada que comprenderá el aroma de la rosa*”.

La puerta abierta del alma: el viento, el polvo y el sol le brindaron un sinfín de imágenes; prefiere el océano como esa ruta del mundo; el agua es su elemento preferido. El fuego también lo atrae, pero prefiere el rojo de la rosa.

La piedra le da dos bellos símbolos la *Ville et le Père humilié*; “... esa piedra es la que os va a conducir a través de la oscuridad, este zafiro donde se condensa el azul celeste, donde se condensa la noche...”

El mar: había un cierto riesgo de hermetismo en el empleo de este símbolo del

cual abusaron los poetas decadentes. La imaginación realista de Claudel se ve subyugada por el agua, el mar lo enloquece. No se trata de que lo contemple vagamente o se deje llevar a sueños panteístas como Víctor Hugo; para Hugo, todo es Dios; para Claudel, todo sirve a Dios.

La obra claudeliana se expresa, incluso en sus arrebatos más místicos, como realista; emplea fuertemente los dos extremos, lo terrestre y lo celeste, de la cadena mística; a través de la multiplicidad de las cosas, aspira a la unidad divina, como la gota de agua del Océano. Él no opondría ningún alma contra el Universo: este es la imagen de Dios.

El Zapato de Raso nos pasea de Mogador a Panamá, de Cádiz a Nápoles, de Madrid a Praga ¿ dónde hallar la unidad de espacio? – En el mar que baña la obra.

Dice el Padre Jesuita: *Verdad es que estoy atado a la cruz, pero la cruz no está atada a soporte alguno. Ella flota en el mar / El mar libre, en ese punto en que el límite del cielo conocido se borra. (1ra. Jornada. Escena I)*

Don Pelayo envía a Proeza a Mogador, en África, *“ese lugar perdido entre el mar y la arena”*; y Santiago.- *Peregrino de Occidente, la mar; más profunda que mi Bordón, largo tiempo me detuvo sobre esta torre con cuatro muros de maciza tierra... Soy faro entre dos mundos. Los que un abismo separa, no tienen más que mirarme y ya estarán unidos...*

Y dice a Rodrigo y Proeza: *Es el dolor quien hace en el mundo ese gran agujero a través del cual está plantado mi semáforo. Por muchos que sean los muros que separan vuestros corazones, no impedirían que existáis al mismo tiempo. Me encontraréis en un punto de mira. En mí, vuestros dos movimientos se juntarán al mío, que es eterno... (2da. Jornada. Escena VI)*

En esta agua penitencial, el alma de Proeza baña la “noche de la boda”: Empezó con estas lágrimas grandes, similares a las náuseas de la agonía que nacen debajo del pensamiento, al fondo de la existencia profundamente herida.

En la IV Jornada, por ejemplo, entiende el mar como una especie de gran orquesta, y lentamente el agua penetra la tierra entera... *Las lágrimas que contiene mi corazón, el mar no sería grande bastante... Mis lágrimas podrían alimentar el mar.*

En el simbolismo claudeliano, la noche representa el error, el insuperable obstáculo, la puerta, la abertura hacia la vida espiritual, obstáculo y promesa, muro y medio, la rosa conduce a esa meta, a esa plenitud: el mar. Claudel pone, así, en obra un sistema completo de símbolos de la sensibilidad y de la vida espiritual.

El árbol es el símbolo del conocimiento. Así como los elementos opuestos del fuego y del agua se vuelven complementarios y se pacifican, así la multiplicidad del mundo se pacifica en la unidad del árbol. Este símbolo tiene sus raíces en la tierra de Villeneuve, país forestal de los Árdenos que dejó en el espíritu de Clau-

del hondas huellas. Es el privilegio del poeta de proyectar sobre el mundo de sus sueños de la infancia y el ardor de su juventud. Claudel crea una poesía metafísica y cósmica; la poesía católica de Claudel sintetiza los dos significados poético y religioso: “El alma en paz es igual al pájaro cantando en medio del árbol”.

Espacio y tiempo

Aparecen innovaciones dentro de lo literario que, inevitablemente, conducirán a las innovaciones en el ámbito teatral: **las alteraciones de parámetros espaciales**. Los límites de la literatura ya no pertenecen al ambiente común de la literatura burguesa del siglo XIX, entonces debidas a los postulados del expresionismo y esteticismo. En situaciones que involucran a menudo el espacio, los escritores modernos asumen una posición relativa bi-situacional. Viajes imaginarios de siglos anteriores se ponen en práctica por los escritores modernos: Pound y Eliot viajan en Europa Continental, García Lorca y Juan Ramón Jiménez se establecen en los Estados Unidos; y otros, como Claudel, embarcan en los viajes al Este Lejano. Implícitamente, los europeos ya no asumen que ellos pueden continuar siendo indiferentes al resto del mundo. En 1915, Pound traduce poemas que pertenecen al poeta chino Rihaku (701-762 DC) y utiliza los pictogramas en un esfuerzo por reproducir ciertas ideas con precisión mayor para demostrar allí que solo eso existe: una raza en la Tierra, la Tribu de Hombre. Cualquier idioma puede enriquecerse por las contribuciones de otros idiomas (Eliot 1957). Lorca, en una combinación antitética sorprendente, escribió en 1926 “La Canción china en Europa” (Canciones); y Claudel mezcló el ritual de kaï de haï primero en sus poemas; entonces, acudió al Nô para obtener la purificación de su héroe (Cent Phrases pour éventails, 1927; y Le Soulier de Satin (El Zapato de Raso, 1924).

Se alteran los parámetros temporales: empujando la sucesión temporal, apropiada a la tradición, el escritor moderno logra una duplicidad con respecto al tiempo. Esta duplicidad es, de hecho, relativa, ya que el poeta comunica sus ideas a través de la historia mítica y humana, pero solo en un modo vertical. Una ilustración buena de esto se encuentra en el deseo de los Románticos de devolver la erudición y el legado medieval. Por ejemplo, sirvió provocar el interés en la invasión árabe, así como la acción Cristiana que recapturó España. Continuando a lo largo del mismo camino tomado por los estudiosos alemanes en la primera mitad del siglo XIX, Inglaterra contribuyó considerablemente a la recuperación de baladas españolas; este interés en los hallazgos pasados encuentra una buena respuesta en los trabajos de los modernistas. **Claudel, en las estructuras metafóricas de esta obra que nos ocupa, expone cómo la esposa del rey (es decir, España) no podría satisfa-**

cerlo como un esclavo pudo (es decir, América del Sur). Sin embargo, es de gran importancia señalar que se encuentra la identidad de modernismo combinando los cambios horizontales y verticales en los parámetros espaciales y temporales con respecto a la tradición.

Las alteraciones en los dispositivos retóricos: algunas figuras importantes que operan en el nivel fonológico del idioma y que se relacionan a la prosodia afectaron las formas literarias modernistas; el uso indistinto de “nuevas” estructuras, como el verso libre y los ritmos raros, necesariamente suponen el principio de *“una revuelta contra las formas muertas y una preparación para una nueva forma o para la renovación de lo antiguo”* (Eliot).

Entre los dispositivos retóricos, **la rima** es el primer impacto de la poesía moderna. La razón principal reside, para esto, en el hecho de que la rima opera principalmente en la fonética y, secundariamente, en el nivel morfológico. También ocurre en el nivel sintáctico, lo que provoca, así, una coerción no muy bien aceptada por los postulados del modernismo.

Continuando a lo largo del mismo camino tomado por Verlaine en su *poétique* de Arte, **Claudél ataca enérgicamente esta coerción en su *Reflexiones y Proposiciones sobre el verso francés*; sostiene que esa rima se relega, así, a una categoría de fenómenos completamente lingüísticos. Por consiguiente, afirma que esto, generalmente, provoca, al mismo tiempo, por necesidad, un sentimiento molesto y ambiguo de trivialidad. La rima puede servir como un punto de referencia que guía al lector; sin embargo, su abuso tiene un efecto perjudicial en la letra del drama y la poesía.** Así, la poesía modernista no tolerará el rol que la rima jugaba en la poesía, y el poeta no permite los encogimientos de tradiciones escrupulosas que rompen la situación ideal de los elementos de poesía y destruyen los efectos deleitables de sorpresa. La referencia de Claudél a las intenciones de Verlaine está bastante clara: en 1935, diez años después de escribir su *Reflexiones*, Claudél evoca el consejo de Verlaine una vez más: *“Prefiere, el poeta, el prefiere, el prefiere, lo impar!”*; a lo sumo, el poeta moderno, a veces, usa la rima, pero siempre después de liberarlo de la tiranía escolástica (Claudél 1965).

“El pasado, constantemente, es una encantación de la cosa por venir; su diferencia, generadora necesaria, la suma que aumenta de condiciones el futuro. El determina el sentido; y, bajo este día, él no deja de existir, no más que las primeras palabras de la frase cuando el ojo alcanza la última” (Claudél 1957).

De toda obra poderosa, que versa sobre grandes piezas de Víctor Hugo, Dante o Shakespeare, se tiene la costumbre de decir: “es un mundo”. Aplicado a los escritos de Paul Claudél, la palabra es, por otra parte, trivial. Es casi como una carta que es necesario oír; **la obra de Claudél, en efecto, amerita este apelativo no solamente por su amplitud, sino, más bien, por el modo con que el poeta conquis-**

ta el éxito en la realización de un vasto poema sobre el cuadro exhaustivo del Universo.

El dogma de la Redención, demasiado a menudo, olvida o se opone al dogma de la Creación. El cristiano condenó al mundo, hizo huir la belleza; la posición del poeta será la representación de una actitud inversa: se consagra en la creación, que vive en la gloria de Dios, a fondo en una actitud inversa a la de los artistas de la edad impar; para él, no es este el punto de separación entre lo religioso y lo profano; en este sentido, el arte de la poesía lo es, también, de las cosas divinas. El idioma poético es “sacramento”; eso quiere decir, en el sentido teológico del término, el “misterio”, en la medida en que él es, también, señal tangible de la unión de lo humano y lo sobrenatural, lo visible y lo invisible, lo material y lo espiritual. El matrimonio, como la conciliación, por el sacramento, con la naturaleza, hace posible, en *El Zapato de Raso*, una nueva definición de la obra de arte; es la escena de la doble sombra, asociada al personaje de *Siete de Espadas* que sirve de llave. El fantasma del beso que intercambian las dos sombras unidas, metonimia y metáfora del acto carnal, genera a esta niña en un momento carnal y espiritual que es *Siete Espadas*, hija de Camilo y Rodrigo, imagen cuadro de este elemento doble, carnal (la palabra), y espiritual (la “cosa” pura), eso compone la metáfora y habla de la “catolicidad” de la obra de arte, proyección de lo real en el surrealismo; así lo carnal, en lugar de ser sumamente distinto, mantiene un lazo de analogía con lo espiritual.

Procedimientos estilísticos

Los procedimientos que el autor emplea en la obra son como un atentado recurrente a la ilusión que deviene del hilo poético del argumento; como unas tijeras que cortan ese hilo, Claudel introduce la farsa, como una segunda acción, anacrónica, bufa, reateatral, a la vez convencional o artificiosa, figurativa y no representativa, que se enlaza en la ilusión con mucha efectividad. Como él mismo lo expresa: *“Es esencial que las escenas se sucedan sin la menor interrupción. Desde el fondo, el telón más negligentemente embadurnado. Los maquinistas realizarán los arreglos necesarios a la vista del público pendiente de que la acción siga su curso. A la menor necesidad, nada impedirá a los artistas darles una mano. Los actores de cada escena aparecerán antes del cierre de la escena precedente a fin de hablar y entregarse inmediatamente, entre ellos, a su pequeño trabajo preparatorio. Las indicaciones de escena se darán por el administrador o los actores mismos, que se pasarán uno a otro los papeles necesarios. Una punta de cuerda que pende, un telón de fondo mal tirado y abandonado como un muro blanco delante de aquel paso y*

*repasso del personal será de mejor efecto. Es conveniente que todo sea provisorio, en marcha, farfullado, incoherente, improvisado desde el entusiasmo! Con éxito, si es posible, de tiempo en tiempo, evitar la monotonía por el desorden. **El orden es el placer de la razón: mas el desorden es la delicia de la imaginación.***"

Claudiel realiza una serie de invenciones que eximen a su obra de todo mimetismo con la realidad y le confieren una libertad extrema, evidentemente neoconvencional, cuya verdad es en todo momento verdad de teatro, de arte, reveladora de realidades más profundas que aquella aparential y cotidiana.

Entre estas invenciones, aparte de la incursión de los tramoyistas y la presencia del actor en su realidad de actor cuando comenta su escena o ayuda a los maquinistas, se pueden agregar la proyección de sombras chinescas (J.II. Esc. XIII), el recurso de la fotografía de feria (J.III Esc. VI), la urgencia con que se baja el telón cortando algunas escenas (J.IV Esc VI), escenas o pinturas apropiadas de manera que el público pueda pasar el tiempo mientras los actores narran sus historias (J. IV. Esc. II), el uso de un mapa como decorado (J. III Esc. II).

Esta ruptura del orden quiebra la fluidez emocional y argumentativa, saca al espectador de la identificación de su "símismo" con el personaje, le devuelve el libre y objetivo uso de su intelecto para que, por su medio, aprehenda la trama providencial que apoya esa otra trama de nuestra vanidad, intuya ese punto donde se articulan el pecado y la Gracia, pueda ver la rectitud en las líneas torcidas de la escritura de Dios. En este aspecto, es la misma técnica de distanciación preconizada por Brecht, como lo prueba el uso de la comicidad y la farsa en el seno de lo trascendente. Así, el humor constituye un elemento necesario en la épica y metafísica del *Zapato*, un humor como ruptura, al modo en que Cervantes lo utilizó en su Quijote para satirizar los libros de caballerías.

También, el vestuario otorga el efecto barroco de grandiosidad; en 1943, el diseño del vestuario estuvo a cargo de Lucien Coutaud.

La diferenciación de los personajes entre sí se logra por el contenido, entidad y aspiración de la criatura más que por su escrutinio psicológico, y en absoluto por el estilo de su habla, que es auténtico, de España y no de españolada; esto implica diferenciaciones de ritmo y latido; por ejemplo, la cimbreada y vocal danza de la negra desnuda (J. I, Esc. XI) con son, giro y verbo afrocubano.

Por último, existe ya en esta obra una cierta simbiosis entre cine y teatro con la incorporación de los postulados de la morfología cinemática, evidenciable en la estructuración de la obra en base a una sinfonía de simultaneidades que se perfeccionará en El libro de Cristóbal Colón donde la obra se da, más que en escenas, en secuencias. Esta asimilación de formas cinemáticas es, en la obra del autor, un nuevo paso en su coherencia, ya que si su verbo se distingue por su capacidad de encarnación, la imagen que antes era verbal se vuelve plástica.

El *Zapato de Raso* constituye una de las obras principales del Teatro contemporáneo francés; y de todas las piezas de teatro escritas por Claudel, es la más ambiciosa, la más globalizante; en ella, toma y desarrolla los temas mayores abordados después en su obra poética; de modo que hay un antes y un después de *El Zapato de Raso*, pieza que resulta un verdadero testamento poético. La obra es compleja por su longitud, por la abundancia del texto para dar la impresión de vida desbordante, por su barroquismo y los numerosos cambios de escena, por el simbolismo de sus elementos, pero, debido a su estética diferente, todas sus representaciones han atraído y retenido al público por los muchos elementos propicios al desconcierto y que suscitaron la admiración más apasionada, así como el más vivo debate. Y de debate se trata, debate interior movido por la fe ¿no existe, acaso, en el hombre y en la mujer una continua y eterna lucha entre el bien y el mal? ¿No es que a cada instante estamos optando, decidiendo nuestro obrar hacia dos direcciones antagónicas? Distinguimos una inspiración poderosa, una magnificencia verbal, muy barroca, que se evidencia en la unidad rítmica de su estilo: el *verset*, o versículo, ese verso sin rima ni metro (inspirado en el versículo bíblico) que se acopla al ritmo de la respiración humana o al movimiento de las olas. Rico en imágenes, a veces conceptista hasta el punto de llegar a ser oscuro, brillante, solemne y, por momentos, también grandilocuente⁹.

¿Ahora, es actual el tema, o Claudel es el dramaturgo de un cristianismo que no existe más? En la historia de Rodrigo y Proeza, lo maravilloso es que aquí no se muestra el amor humano desde el punto de vista de la santidad porque esta anularía el drama; los protagonistas no son santos, son seres como cualquiera; de ahí, su actualidad; el materialismo poético de Claudel le imprime un carácter admirable de actualidad; incluso, para el católico de hoy, la visión de que la Iglesia es vida, de que no hay nada que Dios haya hecho que sea inútil e indigno, que el cuerpo no está separado del espíritu, que el comulgante no comulga solo con el alma, mastica con su diente, come con su boca, traga con su garganta, y no reza el espíritu, sino la persona; todo lo cual es de una reconfortante realidad.

La libertad con que el autor toma las reglas del arte dramático (la unidad de lugar y tiempo en particular) no hace otra cosa que sugerir la impresión de totalidad, de universalidad, y genera pautas para construir una síntesis del destino total del hombre; las innovaciones introducidas se realizan con objeto de evocar la inmensidad de la acción divina, el lugar de acción es el mundo y, más seguro, el corazón del hombre.

La cultura actual, inclinada a la científicidad y al ejercicio de la razón instrumental, privilegia sobremanera al hombre cerebrante. Pero al ser vibrante, sólo la cuerda de su racionalidad -tan asociada, por lo demás, a las empresas de dominio y de utilidad- hace que el hombre pierda hondura, flexibilidad, gracia rítmica y

sobre todo orientación. Este estrecho ejercicio de la razón, perturbada por un positivismo excluyente, viene siendo cuestionado. Se multiplican las voces peticionando nuevas metas y climas espirituales porque se advierte como una fatiga en el esfuerzo unilateral dentro de la frígida área racional. Sería la oportunidad para el advenimiento de un hombre celebrante. De aquel que se siente ganado por la totalidad irreductible de su persona, que moviliza todas sus potencias espirituales, y no solo las racionales, para tener un encuentro y diálogo fructífero con el misterio del ser a partir del embarcadero de lo sensible, misterio que es el mejor regalo para la vida de la inteligencia.¹⁰

Paul Claudel escribe: ... “yo bucéé en un gran obra dramática, y no conozco lo que surgirá de nuevo, porque eso depende de un artilugio maravilloso; explorar las profundidades del alma... Quizá tendré éxito haciendo que penetre hasta las almas más necias un poco este olor de paraíso que respiré cuando yo era sólo un niño desdichado, empapado, asfixiado, deslumbrado por Renan y por la enseñanza académica, alrededor de la cual nunca dejé de vagar”....¹¹

Realizar una lectura valorativa de la obra resulta, entonces, un ejercicio de introspección, dice Claudel: “**No te irás sin daño de este espectáculo al que te expusiste imprudentemente**”, introspección necesaria en el mundo de hoy basado en la mirada exterior más que interior. Por ello, esa introspección constituye una llamada movilizante, inquietante, plena de connotaciones, de acción, de reflexión, de cuestionamientos profundos, alteración imprescindible que agudiza los sentidos y la emoción.

Notas

- 1 Artículo basado en la Investigación Analítica de *El Zapato de Raso*, de PAUL CLAUDEL. Trabajo Final de Martha Bordenave para la Licenciatura en Artes del Teatro. USAL Posadas. Misiones. 2003.
- 2 Expresiones de ANTOINE VITEZ acerca de la puesta en escena de 1987.
- 3 BARRAULT, Jean-Louis. Abril 1944.
- 4 *Criterios Literarios*. Domingo, febrero 13, 2005.
- 5 DUBATTI, Jorge. *El poeta de la Fe*. Art. para Diario LA NACION. Buenos Aires, 2005.
- 6 GOETHE INSTITUT. *50 Directores del Teatro Alemán. Retrato: Stefan Bachmann*.
<http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/ag/bac/por/esindex.htm>
- 7 WALLACE FOWLIE in *Clowns and Angels*, 1943.

- 8 Cfr. los trabajos de N. D. SHERGOLD. «*El gran teatro del mundo y sus problemas escenográficos*». *Hacia Calderón*. Berlín. Ed. H. Flasche. 1970. Y Aurora EGIDO. *La fábrica de un auto sacramental: Los encantos de la culpa*. Salamanca: Universidad de Salamanca. 1982.
- 9 ROLLAND QUINTANILLA, Mercedes. *Calderón en autores franceses del siglo XX: Claudel, Montherlant, Camus*. Madrid. Universidad Complutense de Madrid. Centro Virtual Cervantes. <http://cvc.cervantes.es>.
- 10 FREIRE, Alberto Lago. Profesor titular de Filosofía de la Universidad Católica Argentina. Ponencia *El hombre celebrante* (fuera de contexto). <http://www.enduc.org.ar/comisfin/ponencia/402-04.doc>
- 11 Extracto de una carta de Paul Claudel a Aniouta Fumet, Tokio, 7 de agosto de 1922.

Bibliografía

- ARNOLD, Janet . *Patterns of Fashion. The cut and construction of clothes for men and women. C 1560-1620*. New York. Janet Arnold. Macmillan/Drama Book. 1985.
- BARJON, Louis. *Claudel*. Préface de Paul Claudel. Editions. Universitaires.
- BARRAULT, Renaud. *Cahiers L'Intégrale Du Soulier De Satin*. Paris-5, Rue Sébastien-Bottin. Cahiers Renaud Barrault. Éditions Gallimard, 7 e. 1980.
- BATTISTESSA, Ángel. *Paul Claudel. L'Annonce Faite à Marie*. Versión castellana (Traducción e Introducción). Buenos Aires. EMECÉ. 1965.
- BINDEL, Víctor. *Essais D'Art et de Philosophie. Claudel*. Librairie Philosophique J. Vrin.
- CLAUDEL, Paul, *Le soulier de satin*. Paris. Gallimard. 1929. *El zapato de raso*. Buenos Aires. Sudamericana. 1955.
- COURTHION, Pierre. *El Simbolismo*. Tomo IX. Cap. 2. *Historia del Arte*. Barcelona. Ediciones Salvat. 1970.
- FOSTER, Ricardo. *Itinerarios de la Modernidad*. Buenos Aires. Eudeba. 1999.
- FUMET, Estanislav. *Paul Claudel y su Profundo ecumenismo*
- GOETHE INSTITUT. 50 Directores del Teatro Alemán. Retrato: Stefan Bachmann. <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/ag/bac/por/esindex.htm>
- CHAIGNE, L. *Paul Claudel, poeta del simbolismo católico*. Madrid. 1963.
- SOCIETE. D'ÉDITIONS ET DE PUBLICATIONS ARTISTIQUES ET LITTÉRAIRES. LA TABLE RONDE. *Actualité de Paul Claudel*. La cité prophétique. Paris. 23, Rue Du Renard. N° 194. Marzo de 1964.

- THE COLUMBIA ENCYCLOPEDIA. Fifth Edition. *Claudel, Paul* . Londres. 1993.



Exposición Anual de trabajos 2007.

