

UNAMUNO Y GREENE
Un estudio comparativo
M^a Asunción Alba Pelayo

MG
MONOGRAFÍAS

PUBLICACIONES
Universidad de Alicante

**UNAMUNO Y GREENE
(UN ESTUDIO COMPARATIVO)**

M.^a Asunción Alba Pelayo

**UNAMUNO
Y GREENE**

(UN ESTUDIO COMPARATIVO)

UNIVERSIDAD DE ALICANTE

© M^a Asunción Alba Pelayo, 2002
© de la presente edición
Publicaciones de la Universidad de Alicante
Campus de San Vicente s/n
03690 San Vicente del Raspeig
Publicaciones@ua.es
<http://publicaciones.ua.es>

Diseño de portada: Alfredo Candela

Impresión: Publidisa

I.S.B.N. eBook: 978-84-9717-096-3

I.S.B.N.: 978-84-7908-680-0

Depósito Legal: MU-702-2002

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información ni o transmitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado —electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etc.—, sin el permiso previo de los titulares de los derechos de la propiedad intelectual.

INDICE

Prólogo	11
Nota de la autora	17
Introducción	19
I. LA CRITICA ANTE <i>THE POTTING SHED</i>	25
II. JAMES CALLIFER, UNA BUSQUEDA DE IDENTIDAD	35
III. LA LICITUD DE UN OFRECIMIENTO A DISCUSION	47
IV. <i>SAN MANUEL BUENO, MARTIR Y THE POTTING SHED, ¿UNA COMPARACION POSIBLE?</i>	55
V. ANALISIS DE DOS CARACTERES: DON MANUEL Y WILLIAM CALLIFER ..	65
VI. DOS PERSONAJES FEMENINOS FRENTE A UNA REVELACION	69
VII. INTEMPORALIDAD DE LA NOVELA DE UNAMUNO. INMEDIATEZ DE LA OBRA DE GREENE	73
VIII. LA PERSONALIDAD DE ANGELA CARBALLINO	79
IX. EL TEMA DE DIOS EN UNAMUNO: ACTITUD RACIONAL Y ACTITUD MITICA	89
X. LA INMORTALIDAD DEL ALMA Y LA CONGOJA UNAMUNIANA	95
XI. SIMBOLISMO DE LA FIGURA DE BLASILLO	103

XII.	ELELEMENTO AUTOBIOGRAFICO EN <i>SAN MANUEL BUENO, MARTIR: LA</i> <i>"OPACIDAD" DE DON MANUEL . . .</i>	111
XIII.	ESTRUCTURA PROFUNDA DE <i>THE</i> <i>POTTING SHED</i> . UN ACENTO LITERA- RIO DISTINTO: UNAMUNO, CLAUDEL Y ZOLA	125
XIV.	UNA POSIBLE INTERPRETACION DE <i>THE POTTING SHED</i>	133
XV.	PRESUPUESTOS TEORICOS EN <i>THE</i> <i>POTTING SHED</i> : LO SOBRENATURAL COMO RECURSO LITERARIO	139
XVI.	GRAHAM GREENE, ¿ESCRITOR EXIS- TENCIALISTA?	151
XVII.	UNAMUNO Y GRAHAM GREENE: NUEVAS SEMEJANZAS	159
XVIII.	EL TEMA DE LA MUERTE EN LA OBRA DE UNAMUNO. AFINIDADES CON. EL PENSAMIENTO DE SÖREN KIERKEGAARD	167
XIX.	LA FORMACION TEOLOGICA DE UNAMUNO	177
XX.	EL PRAGMATISMO DE WILLIAM JAMES	189
XXI.	EL HOMBRE DESDE UNA VISION MAS PROFUNDA QUE LA CEREBRAL . .	195
XXII.	MIGUEL DE UNAMUNO, UN RETO CONTINUO	199
	BIBLIOGRAFIA	203

*A mis padres, a mi marido y a mis hijos,
mis eslabones con la cadena del tiempo.*

PROLOGO

Si la muerte no existiera en la tierra, poca razón de ser tendrían la religión, la filosofía, la literatura y el arte. Pero la muerte es un hecho; todo lo que hay en el mundo desaparece o se transforma; la vida del hombre es breve, frecuentemente demasiado breve, y ahí está la gran preocupación y el gran problema humano, y la misión salvadora de la religión, la filosofía, la literatura y el arte.

Todas las culturas de todos los tiempos han sentido la preocupación del más allá, y la existencia de Dios, la inmortalidad del alma humana y la resurrección son temas que constituyen el eje de las civilizaciones. No es de extrañar, pues, que incluso en unos tiempos bastante descentrados del núcleo sobrenatural, como son los nuestros, dos escritores de una fuerte personalidad y de una gran sinceridad, Unamuno y Graham Greene, coincidan a menudo en el deseo de despertar nuestras conciencias y abrirlas hacia los climas del espíritu, exponiendo sus dudas y esperanzas, manifestando que la razón no acepta lo que el alma anhela, y demostrando que a veces la razón no deja que la fe traiga el consuelo de la gracia. Pero Dios no pone falsedades en el corazón del hombre, y aceptado el hecho de que el mundo es un misterioso poema escrito por Dios, si alguna vez se pierde la claridad de la luz, la

sinceridad y la humildad conducirán de nuevo al camino certero.

La ciencia no puede equivocarse, porque la ciencia es la verdad. En cambio, lo que es muy susceptible de error es la petulancia científica, la presunción de verdad absoluta con que el hombre presenta sus descubrimientos. Contra esta actitud, Unamuno y Graham Greene están completamente de acuerdo, y les hubiera deleitado estar presentes en una conversación que, camino de Edimburgo para asistir a un acto de la Universidad, en 1866, sostenían el escritor Thomas Carlyle y el profesor de filosofía de la naturaleza John Tyndall. Como ocurría con la mayoría de los científicos y físicos victorianos, el agnosticismo no le permitía a Tyndall aceptar la idea de que Dios hubiera intervenido en la creación del mundo; por tanto, en esta discusión trató de dar al fenómeno una explicación racional, apoyándose en el concepto de su amigo T. H. Huxley. Carlyle, por otro lado, dotado de una vivísima intuición religiosa y poética, detestaba el racionalismo, y estaba convencido de que la ciencia humana era incapaz de descifrar el inmenso misterio del mundo y de la vida, cuya tremenda infinitud inutilizaba el empeño de los hombres. Al oír la pretenciosa cita de Huxley: "En el principio era el hidrógeno", Carlyle le dijo a Tyndall, indignado: "Basta de estupideces. Y si usted sigue por este camino, le dejaré en el acto".

Esta posición de Carlyle nos lleva a pensar en la dignidad mental, el valeroso desprecio o irónico desdén con que Unamuno y Graham Greene consideran la pomposidad y la suficiencia humanas, y la independencia y desenvoltura con que se enfrentan con la inmoralidad política, la corrupción social y la hipocresía individual, institucional o colectiva. Como se sabe, tanto Unamuno como Graham Greene se han expuesto con frecuencia a las

consecuencias derivadas de su interés en defender los derechos y la dignidad del hombre, y, desde el fondo de su sinceridad, se han sentido atormentados por la crueldad y el espanto del mundo, y la perspectiva de una vida vacía de esperanza.

De entre los varios puntos de coincidencia entre Unamuno y Graham Greene, uno sobresale de modo relevante por ser la causa más esencial de la felicidad del hombre: la fe. Nuestro mundo contemporáneo, eficaz y dinámico como es en tantos aspectos de su pensamiento y actividad, presenta lamentables fallos en moral y belleza, y descuida el amor y la fe en Dios, sin considerar que este amor y esta fe constituyen los elementos más indispensables de la vida del hombre. He aquí el motivo de la obscuridad, la falta de fraternidad y de alegría, y la desesperanza de nuestro tiempo. Conscientes de esta quiebra de valores religiosos y sintiendo vivamente los problemas de la duda, Unamuno y Graham Greene exploran el caso de la pérdida de la fe de dos sacerdotes en sus obras *San Manuel Bueno, mártir* (1933) y *The Potting Shed* (1958). En la narración novelada de Unamuno nos hallamos con don Manuel, un cura de pueblo a quien los feligreses reverencian por su santidad y grandeza humana, que, a pesar de creer que ha perdido la fe, está convencido del valor inmenso que las verdades cristianas que comunica a los otros son imprescindibles para su felicidad y esperanza. Aunque su alma se ve acosada por la duda y hasta la incredulidad, no tiene la menor vacilación en aconsejar a los vecinos de Valverde de Lucerna que tienen que rezar, y hace lo indecible para reforzar su creencia. Esto, que parece imposible, entra en los planes de Dios, y al dar don Manuel lo que él no cree tener y que parece que a él no le vale, hace a sus hijos en religión

inmensamente ricos, y su muerte resultará una apoteosis de amor y de gratitud.

En Graham Greene, James, un niño de la familia agnóstica de los Callifer, trató de suicidarse, por dudas de fe, en el invernadero. Allí lo había encontrado colgado el jardinero, el cual, incapaz de devolverle la vida mediante ejercicios de respiración artificial, llamó al joven sacerdote William Callifer, tío del muchacho, para que le auxiliase. El sacerdote, en un arrebato de dolor, pide a Dios que devuelva el chico a la vida a cambio de su propia fe. La petición tiene efecto, y, mientras el niño recobra el aliento, el sacerdote queda remansado en un vacío espiritual que durará treinta años. Esto puede parecer tan ilógico como lo que pasa con don Manuel en la narración de Unamuno; pero para Dios, es seguro que el hecho está revestido de la mayor magnanimidad, puesto que el Padre Callifer, en un momento de desolación e impotencia, hace entrega del bien más precioso que posee a cambio de la resurrección de su sobrino. El hecho siembra el desconcierto y la inquietud en el seno de la familia Callifer, que se debate entre la sacudida ocasionada por el milagro y la protección de sus ideas contrarias a toda intervención sobrenatural en el mundo y la vida. La familia Callifer pasará mucho tiempo de incertidumbre y desorientación, pero a la luz de los destellos proporcionados por la fe, destellos basados en las experiencias vividas por varios de los familiares, se reconstruyen los hechos, el Padre Callifer recobra la fe perdida y James recupera su equilibrio y su identidad, y en el ambiente de la familia se establece un clima de armonía y salud espiritual.

Al igual que sucede con la novela de Unamuno, el drama de Graham Greene nos obliga a reflexionar. Como escribí sobre *The Potting Shed*, en mi crónica "Teatro en Londres", publicada en *Nuestro Tiempo* (Nº. 49, julio,

1958), en primer lugar nos revela que el milagro ocurre de ordinario de un modo demasiado sencillo para que creamos en él, y en este caso, la vuelta a la vida del niño de los Callifer se había dado de una manera excesivamente natural para que pareciera lo contrario. Incluso para el mismo sacerdote todo había sido demasiado fácil, y, con el tiempo, hasta la percepción de milagro se le borrará de la mente. Y es que, una vez realizado el milagro, todo vuelve a presentarse natural para nuestra obtusa condición humana. Y acaso sea ésta una de las revelaciones más significativas de *The Potting Shed*: el hecho de que los momentos de gloria sólo brillan un instante para nuestra naturaleza caída. Sin embargo, el mensaje principal de este drama -y de toda la obra de Graham Greene- consiste en la formidable dimensión que experimenta la vida del hombre cuando éste se encuentra súbitamente con Dios.

Tomando como punto de partida la quiebra de la fe en *San Manuel Bueno, mártir* y en *The Potting Shed*, M^a Asunción Alba nos presenta un ensayo de literatura comparada realizado con competencia y una extraordinaria intuición de lo que suponen los problemas de fe y la llamada del espíritu en estas dos importantes obras de Unamuno y Graham Greene. En un momento en que la investigación y la crítica literarias están muy inclinadas hacia el estudio de la estructura de la obra literaria o de la relevancia particular del texto o de su función comunicativa, M^a Asunción Alba dedica su fina sensibilidad analítica a los problemas morales e intelectuales que constituyen el fundamento de la literatura. *Unamuno y Greene* es un estudio comparativo, respetuosa y pulcramente realizado, sobre la ocultación y la presencia de Dios en la vida del hombre, la necesidad de la fe, las dudas con que interfiere la razón, y la posible revelación del pensamiento y el sentimiento del escritor en ciertos aspectos de su creación literaria. El

trabajo de M^a Asunción Alba es un ensayo de contenido enriquecedor y agradabilísima lectura.

Esteban Pujals.

Catedrático de la Universidad Complutense

NOTA DE LA AUTORA

La idea inicial -que no hemos visto recogida en ninguna parte- surgió hace ya bastantes años y fue fruto de la profunda impresión que me había producido la lectura de *San Manuel Bueno, mártir* y la semejanza que intuía podía haber con la obra de Graham Greene. Poco a poco fui sintiéndome cada vez más inmersa en el tema y preparé una síntesis del mismo para la Lección Inaugural del curso académico 1985-86 de la Universidad de Alicante.

Quiero expresar mi gratitud a cuantos compañeros y amigos me han alentado para su publicación, entre ellos citaré a Eduardo Ranch y Margarita La Chica, profesores de la Universidad de Alicante, y a María Isabel Paraíso, profesora de Teoría de la Literatura de la Universidad de Valladolid, a Leopoldo Durán, especialista en la obra de Graham Greene y amigo suyo personal, a quien debo algunos datos que difícilmente hubiera podido conocer, al profesor López Ortega que me facilitó la consulta de obras existentes en la University of Northern Iowa y al profesor Colin Anstey por permitirme el acceso a los fondos bibliográficos de la Universidad de Sheffield durante mis visitas en 1984 y 1985 cuando fui como becaria del Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad

alicantina. Mi sincera gratitud, también, a esta Universidad por haber hecho posible la publicación de esta obra.

Finalmente, he de citar al profesor Alain Guy, Director del equipo de Filosofía Ibérica e Iberoamericana de la Universidad de Toulouse-Le Mirail, así como al profesor Geoffrey Ribbans, de la Universidad de Brown, Rhode Island, a la poetisa Pilar de la Cuadra -traductora al francés de *El Cristo de Velázquez*-, y al tristemente fallecido historiador José Antonio Maravall, quienes me alentaron personalmente con sus cálidas palabras tras la comunicación que presenté en el Congreso Internacional conmemorativo de Unamuno, celebrado en la Universidad de Salamanca en diciembre de 1986.

Mi gratitud más profunda a mi marido y a mis hijos, quienes me han animado también durante la realización de este meditado trabajo, al que he dedicado muchos ratos de mi escaso tiempo libre tras atender a las tareas ineludibles del desempeño de la cátedra. A ellos, a quienes tantas horas de atención les he sustraído, les ofrezco esta humilde obra con el deseo de que les sirva como recuerdo permanente.

Y gracias también al lector que se acerque a ojear mi trabajo en el que -como diré después- he dejado que la crítica apoyara una y otra vez los hilos de mi escritura. Era un tema delicado al que me acercaba con respeto y temor y por ello he preferido estar en la "buena compañía" de voces más autorizadas que la mía para llegar a conclusiones que puedan ser más o menos acertadas. He querido que no fuera ésta una obra fría de investigación y por ello he dejado alguna vez dar curso a mis sentimientos que aquí ofrezco respetuosamente al lector.

Madrid, agosto de 1988.

INTRODUCCION

"Este donquijotesco
don Miguel de Unamuno, fuerte vasco,
lleva el arnés grotesco
y el irrisorio casco
del buen manchego. Don Miguel camina,
jinete de quimérica montura,
metiendo espuela de oro a su locura,
sin miedo de la lengua que malsina.

A un pueblo de arrieros,
lechuzos y tahúres y logreros
dicta lecciones de Caballería.
Y el alma desalmada de su raza,
que bajo el golpe de su férrea maza
aún duerme, puede que despierte un día".

Antonio Machado, *Poema CLI*.

Resultaría pretencioso por mi parte el intentar añadir algo a lo mucho que se ha escrito ya sobre don Miguel de Unamuno, "el español más importante de los tiempos modernos después de Goya".¹ De él han escrito en nuestro país personalidades con una fuerte entidad literaria y crítica. Intenté iniciar estas páginas con una elemental reseña bibliográfica de cuantos han hecho incursiones en su obra, y cesé de mi empeño porque la lista se hacía inacabable y aun corría el riesgo de omitir autores importantes. Prefiero adherirme, más bien, al interrogante que se ha formulado sobre qué se puede todavía decir de Unamuno. ¿No se ha dicho ya todo lo innegable, y hasta no poco de lo no imaginable?:

"Se ha hurgado en su vida y en sus papeles -que eran parte entrañable de su vida-; se han desenterrado textos -aunque no todos-; se ha escrutado su novela, su teatro, su poesía; se ha expuesto, explicado, justificado, criticado, ensalzado, denostado su filosofía, su teología, su antropología, y hasta su estética y su teoría del conocimiento; se ha llevado a cabo la exégesis de sus ideas políticas... inclusive se lo ha psicoanalizado... Sí; uno se pregunta qué puede decirse todavía de Unamuno".²

Sé, pues, que es comprometido -y aun temerario- tratar de decir algo nuevo sobre Unamuno y su mundo. Me limitaré a comunicar el impacto que la obra *San Manuel Bueno, mártir* causó en mí y a analizar las semejanzas que

¹ La frase, como es sabido, se debe al Conde de Keyserling. Cf. Manuel García Blanco, *Por tierras de Portugal y de España*, Salamanca, 1965, p. 5.

² Cf. José Ferrater Mora, "Unamuno hoy día", en *Miguel de Unamuno*. Edición de Antonio Sánchez-Barbudo, Taurus, Madrid, 1974, p. 45.

he encontrado entre esta hermosa novela y el drama de Greene, *The Potting Shed*. Deseo sólo comunicar la vivencia y la emoción que su lectura produjo en mí y que tú, lector, las compartas conmigo.

He querido comentar el texto, traerlo reiteradamente a tu vista, en ese intento, no sé si fallido, de comunicar lo que yo he sentido. Ante la obra de Greene, he experimentado la sensación de contemplar un drama inteligente, bien tramado, con un desarrollo impecable en cuanto a la técnica dramática, pero no puedo negar que me ha conmovido más la novela de Unamuno, tal vez por la sinceridad desgarradora de sus inquietudes y planteamientos vitales hasta tal punto que en ocasiones venían a mi memoria aquellas palabras de Walt Whitman sobre *Leaves of Grass*:

"Camerado, this is no book;
Who touches this, touches a man".³

tan parecidas en cuanto a contenido al conocido mensaje poético del profesor salmantino:

"Cuando me creáis más muerto,
retemblaré en vuestras manos,
Aquí os dejo mi alma -libro,
hombre-, mundo verdadero,
Cuando vibres todo entero,
soy yo, lector, que en ti vibro".⁴

Unamuno se nos antoja más universal, si bien la obra de Graham Greene, caracterizada por esos diálogos, incisivos y rápidos, esa "economía verbal" y "nitidez", está tal vez

³ Cf. James D. Hart and Clarence Gohdes, *America's Literature*, New York, 1955, p. 538.

⁴ Cf. Manuel García Blanco, Nota a la primera edición de *Paisajes del alma*, Selecta de REVISTA DE OCCIDENTE, Madrid, 1965, p. 12.

más cerca del gran público en el sentido de que su problemática es -aparentemente al menos- más tangible, menos filosófica, más concreta; de ahí que sus obras se presten fácilmente a ser llevadas al cine o a la pequeña pantalla. Unamuno se recrea más en los conceptos universales, en los planteamientos abstractos, las ideas y en todo ese mundo especulativo que constituye la apoyatura de su obra creadora. Greene es quizás más hábil en las descripciones de sus personajes y diríamos que, por la forma de desarrollar su temática, resulta más cercano al lector.⁵ Hay más acción, más movimiento en las creaciones del anglosajón, lo que no quiere decir que la novela de Unamuno no encaje dentro de ese *tempo* y de esa perspectiva de novela "nerviosa y rápida, dramática, en que lo que importa es la acción -interna o externa-, el acontecer mismo, y la personalidad de los agonistas", como afirma Julián Marías.

Me he acercado, pues a estos autores con respeto y cautela y quizás este mi acercamiento humilde justifique

⁵ La obra de Greene -además de gozar de una inmensa popularidad entre el gran público- ha sido también reconocida por su calidad literaria por organismos e instituciones de carácter internacional, habiendo sido propuesto en varias ocasiones para la adjudicación del premio Nobel.

Es el único escritor inglés nombrado doctor "honoris causa" por tres universidades británicas, la de Cambridge (1962), la de Edimburgo (1967), y la de Oxford (1979). Asimismo, ha sido objeto de diversos premios y galardones. Henry Raynor ha recogido algunos de los más importantes en el estudio que le dedica: El "Hawthornden Prize, 1941; James Tait Black Memorial Prize, 1949; Shakespeare Prize (Hamburg), 1968; Thomas More Medal, 1973; Dos Passos Prize, 1980; City of Madrid Medal, 1980; Jerusalem Prize, 1981; Rubén Darío Medal (Nicaragua), 1987; Honorary Fellow, Balliol College, 1963; Honorary Citizen, Anacapri, 1978; Companion of Honour, 1966; Chevalier, Legion of Honour (France), 1967; Grand Cross, Order of Balboa (Panamá), 1983; Commandant, Order of Arts and Letters (France), 1984; Companion of Literature, Royal Society of Literature, 1984; O.M. (Order of Merit), 1986." Cf. Henry Raynor, *Contemporary Dramatists*, St. James Press, Chicago and London, fourth edition, 1987, p. 211.

en buena medida el abundante aparato crítico. He deseado que no quedaran muchos cabos sueltos y que voces más autorizadas que la mía corroborasen también lo que yo intuía. Otras veces no ha sido el afán de exactitud, sino la belleza que rezumaba a través de sus páginas lo que nos ha movido a reproducir párrafos entrañables donde se revelan esas frases cadenciosas en las que pensamiento y palabra se armonizan para hablarnos de las luchas interiores de estas dos almas ricas en el sentir y de estas dos mentes claras en el pensar.

La parte que puede resultar más original es la de la comparación en sí de las dos obras de nuestros autores que -"to the best of my knowledge"- no estaba tratada. Creo que se dan una serie de semejanzas que justifican en buena medida el intento. Lo que sí es cierto es que falta por hacer un estudio comparativo del pensamiento de estos dos gigantes de la literatura de este siglo. Ello exigirá un trabajo de mayor amplitud y envergadura que éste, que sólo intenta ser una aportación parcial a estudios posteriores.

Hay, indudablemente, aspectos en las dos obras que nos ocupan que son susceptibles de un nuevo enfoque, cual es la comparación de William Callifer con la figura central de la obra de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir*, por tratarse de personajes cuya problemática presenta aspectos afines, si bien al mismo tiempo la tragedia de ambos se manifiesta de forma muy distinta. La crisis de identidad a nivel psicológico es, como veremos, más patente en James, el protagonista de *The Potting Shed*, pero la tragedia en el sentido clásico surge con mayor intensidad en la creación unamuniana.

En el drama de Greene, las palabras "nothing" y "darkness" se repiten una y otra vez como una especie de "leitmotiv", con todos los valores estilísticos y fenomenoló-

gicos que entrañan. El análisis, sin embargo, del personaje unamuniano muestra una mayor grandiosidad, ternura y aun desgarramiento existencial.

Partiendo de la base de que ambas creaciones literarias pertenecen al terreno de la ficción, una al género novelístico y otra al dramático, hemos de aceptar que la temática es similar, la de dos sacerdotes que han de enfrentarse a la realización de su ministerio sin fe. El tratamiento que se hace del tema es, no obstante, muy diverso, y digno de un detenido estudio que ofrece mayor interés si se tienen en cuenta las diferencias estilísticas, creativas y temperamentales de estos dos grandes autores.

I. LA CRITICA ANTE *THE POTTING SHED*.

"Le critique n'est pas autre chose que ce lecteur sérieux pour qui l'oeuvre littéraire n'est pas simple distraction passagère, mais trace, repère, témoignage de sa vie spirituelle laissés par l'écrivain, comme ces sandales qu'Empédocle abandonna, dit-on, aux bords de l'Etna avant de se lancer vers una dernière aventure".

Claude-Edmonde Magny, "Les sandales d'Empédocle".

Aunque *The Potting Shed* no presenta la garra dramática de *The Living Room*, ni la dimensión artística de *The Power and the Glory*,⁶ plantea, sin embargo, una serie de incógnitas profundas, que han suscitado una fecunda controversia entre los críticos. Quizás desde el punto de vista teológico es la más profunda de las tres.

La obra en sí es compleja en cuanto a su planteamiento y construcción. Era Balzac quien sostenía que escribir

⁶ En opinión de Frederick R. Karl, *The Power and the Glory* es "tal vez la obra más perfecta de Greene". Cf. *A Reader's Guide to the Contemporary English Novel*. Londres, 1964, p. 99. Véase Leopoldo Durán, *Estudio sobre El poder y la gloria de Graham Greene*, Caralt, Barcelona, 1981, p. 162.

sobre una temática religiosa es de más difícil ejecución y requiere más estudio que cualquier otro tipo de creación estética. Presupone "conceptos apurados hasta lo vivo, muy ocultos bajo formas sencillas. Toda obra, por grande y poética que la imaginéis es de fácil ejecución comparada con una obra religiosa que haya de lanzarse en medio de un público indiferente o incrédulo"⁷.

Algo parecido viene a decirnos el propio Graham Greene en su comentario a la obra de Evelyn Waugh, *The Life of Ronald Knox*, donde afirma que un sacerdote presenta mayores dificultades a su biógrafo que un escritor:

"As with an iceberg, little shows compared with what lies beneath: we have to dive for depth, but if we so dive we have the sense of breaking into a life more private and exclusive than a bedroom. We need not hesitate much over a man's love affairs; they are in a sense public, for they are shared with another human being, if not waiters, chambermaids, that intimate friend; but when a man prays he is quite alone. His biographer -except when controversy, persecution, sanctity, or disgrace lend to the story a spurious drama- must write a life of his hero which excludes the hero's chief activity".⁸

De los estudios analizados, uno de los más sugerentes ha sido el de V. Nesaule, *The Christ figure and the idea of sacrifice in Herman Melville's "Billy Budd", in Graham Greene's "The Potting Shed", and in Fedor Dostoyevsky's "The*

⁷ Esto explica la afirmación de que, por ejemplo, su narración *El cura de aldea* debía ser superior como creación literaria a *El médico rural*, "tanto como plan cuanto como ideas, imágenes y ejecución". Cf. Honoré de Balzac, Prefacio de la primera edición de *El cura de aldea. Obras Completas*, tomo VI. Aguilar, Madrid, 1972, p. 1266.

⁸ Cf. Graham Greene, "Three Priests". 1. "The Oxford Chaplain", *Collected Essays*. The Bodley Head, London, 1969, p. 376.

Dream of a Ridiculous Man",⁹ donde se analiza la similitud entre estas obras y se mantiene que hay varios temas afines en ellas: el de la inocencia y la caída, el de la muerte y el más allá, el de la locura, y el del sacrificio personal.

El trabajo de Philip Stratford, *Unlocking the Potting Shed*, ofrece varias sugerencias en cuanto a la génesis del drama. Se comenta cómo el propio Greene en *The Revolver in a Corner Cupboard* relata el hecho de que desde su juventud estuvo obsesionado con la idea del suicidio.¹⁰ Incluso se ofrece el dato revelador de que desde los once o doce años nuestro autor "claims to have frequently flirted with death". También, como el James de la historia, se sabe que Greene estuvo bajo tratamiento psiquiátrico de niño.

Hay un aspecto resaltado en este estudio, y es que el "potting shed"¹¹ oculta un secreto crucial en el drama de misterio de Greene. La "casilla de las macetas" se utiliza también como símbolo para indicar un lugar de refugio en

⁹ Se trata de la tesis doctoral de V. Nesaule, defendida en la Indiana University en 1975. De ella sólo hemos tenido acceso a las conclusiones, a las que aquí hacemos referencia.

¹⁰ En la misma línea se manifiesta Marie-Béatrice Mesnet en su documentado ensayo: "The issue of suicide, the "unforgivable sin", can similarly be traced back to Greene's adolescence and the personal experience revealed in "The Revolver in a Corner Cupboard" (one of the early poems collected in *Babbling April*). This closeness to life and to our own world undoubtedly accounts for the sense of reality and truth deeply felt in these novels". Cf. *Graham Greene and the heart of the matter*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1972, p. 2.

¹¹ El título de la obra que nos ocupa ha sido traducido como *La casilla de las macetas* en la versión argentina, que reproduce literalmente el significado del sintagma inglés. La versión de José Luis Alonso, *El león dormido*, hace referencia a las últimas líneas de la obra, cuando Anne describe su sueño: "Oh, I've had such a funny dream. I was going down the path to the potting shed, and there was an enormous lion there fast asleep".

Graham Greene, *The Potting Shed*. New York, 2ª edición, The Viking Press, 1963, p. 123.

su primera novela, *The Man Within*, y reaparece bajo formas distintas, pero con el mismo valor simbólico -como cobertizo para el carbón, garage,¹² granero, etc...,- en casi todas las novelas y obras de teatro.

Pero, en general, Greene ha disfrazado tan cuidadosamente su vida en el mundo de la ficción y ha hecho ficción tan ingeniosamente de su vida, que ningún ataque frontal por parte de los críticos, por muy penoso que sea, revelará al autor oculto. No en vano, Edward Sackville-West describió en cierta ocasión a nuestro novelista como "the electric hare whom the greyhound critics are not meant to catch".

Philip Stratford también ha señalado la fascinación que Greene ha sentido por "the phenomenon of resurrection", que aparece como tema en dos de sus más tempranas historias, *The Second Death*, (1929) y *Proof Positive*, (1930); constituye el nudo de la novela *The End of the Affair*, donde Bendrix, muerto en la explosión de una bomba, es milagrosamente devuelto a la vida por Sarah Miles, y, evidentemente, es también el tema central de *The Potting Shed*. Más aún, en esta misma obra, en un comentario marginal, se hace mención de otro hecho similar, como si se tratara de un fenómeno menos sorprendente de lo que pudiera parecer, en boca de Mrs. Callifer:

¹² La noche de Navidad Morin deja abierta la puerta de su garage, porque "Hace diez años... un hombre murió de hambre y frío cerca de aquí una mañana de Navidad".

Cf. Leopoldo Durán, "Una visita a Morin de Graham Greene". Separata de VERDAD Y VIDA. T.XXXV, 1977, n° 139, p. 403.

"There was a girl in the village once they thought had died -do you think perhaps things like that are happening all the time everywhere?"¹³

Pero el crítico mantiene como posible fuente de inspiración del drama el hecho acaecido a cierta Anne Greene el 14 de diciembre de 1650:

"A twenty-two year old serving girl in the household of Thomas Reed of Oxford, she was seduced by her master's grandson, and on giving birth to a stillborn child was accused of murder and condemned to be hanged... What really caught Greene's imagination in this squalid story was the fact that after being hanged on December, 1650, and pronounced dead, Anne Greene was brought back to life".¹⁴

Al parecer, por petición de la propia ajusticiada antes de morir, varias de sus amigas tiraron de su cuerpo ya inerte y le golpearon fuertemente para asegurarse de que había muerto. Después de un intervalo de tiempo prudencial, su cuerpo fue entregado a los doctores para su disección. Se descubrió que Anne Greene todavía respiraba. El acontecimiento se interpretó como una prueba de la mano de Dios a favor de la inocente. Philip Stratford

¹³ *The Potting Shed*, o.c., p. 122. Curiosamente, esta alusión, que se produce al final de la obra cuando el misterio ha sido ya desvelado, está suprimida en la edición británica, y sólo aparece en la americana. Siguiendo el uso ya generalizado, dejamos constancia de que en lo sucesivo citaremos según esta edición, que es la tercera que se hace en los Estados Unidos. Anteriormente se había editado en 1957 y 1961. La edición británica, que difiere sensiblemente de la norteamericana, sobre todo en el tercer acto, fue editada en Londres, por Heinemann en 1958. *The Potting Shed* fue primeramente puesta en escena en Nueva York, el 29 de enero de 1957, y un año más tarde, el 5 de febrero de 1958, en el Globe Theatre londinense, actuando John Gielgud en el papel del protagonista, James Callifer.

¹⁴ Cf. Philip Stratford, "Unlocking the Potting Shed", *KENYON REVIEW*, XXIV, (Winter, 1962), p. 142.

encuentra una relación entre este hecho y el tema central narrado en el drama, ya que el propio Graham Greene en su artículo sobre *Book Markets* hace referencia a dicha Anne Greene.¹⁵

Por otra parte, Martín C. D'Arcy ha rastreado las posibles fuentes inspiradoras de *The Potting Shed*, encontrando el caso de un jesuita francés del siglo XVII, el padre Jean-Joseph Surin, descrito en *The Catholic Encyclopedia*, que bien pudiera ser un claro antecedente del William Callifer greeneano. Según Blajot, el hecho de que en esta obra se haga mención de un suceso tan sorprendente, justifica el uso extensivo que del caso haya podido hacer un hombre de letras.¹⁶ Un estudio psicológico muy penetrante de la figura de Jean-Joseph Surin aparece también en la obra que Aldous Huxley escribió en 1952, *The Devils of Loudun*, que -según Doireann MacDermott- es la obra más lograda de este autor, ya que en este tipo de narración histórica, "concorde con sus múltiples inquietudes y con su excepcional erudición es donde Huxley aprovecha mejor su talento literario, sin caer en ninguno de los defectos que taran sus novelas". El relato que Huxley elaboró ateniéndose a los documentos históricos fue adaptado también a la escena con gran éxito por John

¹⁵ "... Once again, it seems that Greene has the Greens to thank for the stuff of his own invention, and the scent of the *Potting Shed* turns out to be yet another instance of his chronic infatuation with his own kind". *Ibíd.*

¹⁶ El padre Juan José Surin, habiendo sido enviado a Loudun a exorcizar a unas monjas atormentadas por el maligno, quedó horrorizado ante los sacrilegios que pretendían hacerse y "se ofreció, a fin de que su propio espíritu fuera poseído por los demonios..." Al parecer, su oración fue escuchada, y durante más de veinte años se vio atormentado y hubo de pasar por muy duras pruebas. Cf. Jorge Blajot, "La renuncia a la fe de Father William Callifer", *RAZON Y FE*, 160, 1959, p. 450.

Whiting (1961) y llevado a la pantalla en la película de Ken Russell.¹⁷

Lo que es evidente es que, según va avanzando el drama, el invernadero, con su carácter mítico y misterioso, adquiere un simblismo semejante en importancia al papel que, por ejemplo, ejerce la habitación en la obra de Doris Lessing o el "bush" dentro de la novela australiana. Emerge con fuerza propia, forma parte integrante de la historia y es, casi nos atreveríamos a decir, un personaje más con entidad y vida propias.

Queremos señalar que hemos traducido "potting shed" por "invernadero", aunque somos conscientes de su inexactitud, a falta de otra expresión que nos resulte más satisfactoria, ya que "cobertizo" resulta demasiado genérica e imprecisa y "casilla de las macetas" término, como vimos, empleado por José Luis Alonso, además de ser un sintagma que no se utiliza en castellano, carece del sabor que la lexía "potting shed" tiene en inglés. Quizá se trata de una de esas voces que como dice Stephen Ullmann tiene un "aura" particular en su lengua que dificulta la correspondencia exacta a la hora de la traducción. "Invernadero" parece más sugerente, por lo que nos hemos permitido esta licencia a la hora de referirnos al término inglés.

Ya desde el principio de la obra, el "potting shed" se había revelado como algo tenebroso. Así en el primer acto James le dice a su madre:

"I was too frightened... I didn't want to go. I was frightened before I left the house, just as though I knew someone was waiting for me, among the laurels, on the path to the potting shed".

¹⁷ Cf. Doireann MacDermott, *Aldous Huxley. Anticipación y Retorno*. Plaza & Janés, Barcelona, 1978, pp. 203-5.

Sin embargo, no es sólo James quien manifiesta su temor ante el lugar. Anne, la pequeña Callifer que intenta resolver el misterio que envuelve al invernadero, siente también una especie de profundo respeto ante el sendero que conduce al lugar cuando es de noche. Sus palabras son sugerentes en este diálogo que mantiene con James, su tío:

Anne: I'm frightened of the laurel walk, too. After dark... I kept on thinking, "Out, out, damned spot". Because if there were ghosts, the potting shed might be haunted *-(James's attention is caught)* and you can't be quite certain of anything, can you?

James: Why - the potting shed?

Anne: Something awful happened there once...

James: *(letting it sink in)*: Something shocking...

Anne: I expect they hushed it up, but that's why I thought, "Out, damned spot".¹⁸

El lector habrá reconocido que la frase "Out, damned spot", que Greene pone en boca de Anne, es la que Lady Macbeth pronunciaba en sus pesadillas cuando andaba sonámbula en la antesala del castillo, en Dunsinane, mientras intentaba limpiar las imaginarias manchas de sangre que tenía en las manos. Hay una evidente asociación semántica que nos recuerda el mundo mítico y atormentado del drama shakespeariano:

"Out, damned spot! Out, I say! One, two -why, then 'tis time to do't. Hell is murky. Fie, my lord, fie! A soldier, and afeard? What need we fear who knows it, when none can call our power to account? Yet who would have thought the old man to have had so much blood in him?... What, will these hands ne'er be clean?... Here's the smell of the blood still.

¹⁸ *The Potting Shed*, o.c., pp. 50-51.

All the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand".¹⁹

Como veremos más adelante, la liberación de este símbolo no se conseguirá hasta el final de la obra, cuando se produzca una clarificación del mito al desaparecer el halo de misterio en torno a él. Será paradójicamente la propia Mrs. Callifer quien explicará, en tono sentencioso, con gran concreción y sencillez, en esa prosa ágil, típicamente greeneana, cómo sus temores han desaparecido:

"I went down to the potting shed. And suddenly I wasn't frightened. There was nothing ghostly there. The ground wasn't holy. There were no voices and whispers and messages. Only the boxes of seeds and the gardening tools, and I thought perhaps even miracles are ordinary".²⁰

Esta última frase demuestra que Mrs. Callifer es quizá uno de los personajes que sufre una transformación mayor a lo largo del drama y que, finalmente, responde de forma abierta y libre de prejuicios ante los hechos.

¹⁹ William Shakespeare, *Macbeth*, Act V, scene I, 35-58. *Shakespeare. The Complete Works*. Edited by G.B. Harrison, New York, 1952, p. 1213. S.M. Schreiber ha comentado el uso que Shakespeare hace ocasionalmente de la prosa en aquellas escenas que reflejan una tensión emocional más intensa. Sin embargo, difiere por completo de la prosa coloquial cotidiana; se trata de una prosa poética, con un ritmo musical alucinante, que, al carecer de la recurrencia ordenada del verso, refleja dramáticamente, como en el caso de la escena que nos ocupa, la mente desordenada de Lady Macbeth y al mismo tiempo presenta una calidad musical que permite la formulación de la frase "all the perfumes of Arabia", que en un lenguaje puramente coloquial y realista hubiera resultado inaceptable. Cf. S.M. Schreiber, *An Introduction to Literary Criticism*, Pergamon Press, Oxford. 1965. p. 77.

²⁰ *The Potting Shed*, o.c., pp. 121-122.

II. JAMES CALLIFER, UNA BUSQUEDA DE IDENTIDAD

"When I hoped I feared -
Since I hoped I dared ...
Spectre cannot harm -
Serpent cannot charm -
He deposes Doom
Who hath suffered him -"

Emily Dickinson, *Poem 1181*.

"I have been one acquainted with the night".

Robert Frost.

La descripción de la personalidad de James es compleja. Se trata de un ser inseguro, mentalmente enfermizo, extraño tal vez, cuya mente está llena de misterios y ansiedad. Hemos de tener en cuenta que *The Potting Shed* es un drama, lo que implica que las situaciones descritas no pueden ser analizadas con la profundidad o densidad con que el novelista se recrea en las descripciones. En el teatro, las frases han de ser más directas y el estilo menos discursivo para que el espectador capte la esencia de los hechos en breves pinceladas. No puede darse una expo-

sición de los sentimientos con la riqueza verbal propia del género novelístico; no esperemos encontrar un monólogo interior,²¹ pero sí hallaremos la lucha cruda y a veces desgarradora de los personajes en busca de su propia identidad.

Ronald Bryden ha comentado que, al igual que le ocurría a Henry James, Graham Greene es "too fine a narrator to squash himself succesfully into the conventions of the stage. A narrative writer's central skills, the "distancing" which is the main principle of composition, become impossible in the theatre; there can be none of the shifts, which make the excitement of a novel or film, of viewpoint, perspective, the whole frame of the plot. Greene uses the theatre like an outsider: but a good deal more intelligently, experimentally if you like, than its normal denizens. He is fascinated and challenged by its limitations: the single-room set, for instance, in which the whole life of a household crams itself... The result isn't 'theatre' in the ordinary sense, a vicarious experience. Like the best Shaw, Pindarelli, Brecht and *Beyond the Fringe*, it's intelligence literally at play upon, above and beyond a stage".²²

Al comienzo de la obra, no sabemos de forma definitiva si James cree o no en la transcendencia, al menos así

²¹ Hemos de reconocer que, a pesar de la maestría técnica que Greene posee como novelista, fuera de toda duda, desde el punto de vista estilístico, al menos, "Greene is an old-fashioned novelist; stream-of-consciousness is not congenial for him, nor the objectivity of authorial impersonality. He prefers to comment both on his characters and their actions, although he tries to find less obvious ways to do so than Fielding or even nineteenth century novelists". Cf. Donald Heiney and Lenthil H. Downs, *Contemporary British Literature*, Barron's Educational Series. New York, 1974, p. 165.

²² Cf. Ronald Bryden, Prólogo de *Carving a Statue*, de Graham Greene. Publicada primeramente por The Bodley Head en 1964; Penguin Books, Harmondsworth. 1972, p. 6.

se refleja en el diálogo que mantiene con Sara, de quien está divorciado:

"James: One's father's death is usually supposed to be important.

Sara: Perhaps it's not very important if you believe in nothing afterwards. Or do you? I ought to know".²³

Parece más verosímil, sin embargo, que el protagonista no acepte la idea del más allá al principio del drama, según se desprende de estas dos frases del primer acto:

"My father's dying. He has nothing to hope for, any more, for ever".²⁴

Lo que queda patente es que James se siente agobiado e insatisfecho por la idea de la transitoriedad de las cosas, lo efímeras que resultan y la poca consistencia que ofrecen si nos aferramos a ellas. Es escéptico en cuanto al amor humano:

"What's the good of talking importantly about love? It doesn't last like a book or a tune. It goes out with the breath, and we can always snuff that out, can't we? We're not worth loving".²⁵

Sara, por el contrario, responde al tipo de mujer afectiva, de mentalidad sencilla y realista, que no le pide grandes cosas a la vida. Le desagrade todo aquello que implique grandes dimensiones, como el Everest o el "Empire State Building". No quiere ser importante y no le

²³ *The Potting Shed*, o.c., p. 28.

²⁴ *Ibíd.*, p. 32.

²⁵ *Ibíd.*, p. 29. Esta visión escéptica es similar a la que nos da el estudiante desilusionado al final de la narración de Oscar Wilde *The Nightingale and the Rose*: "What a silly thing Love is!... It is not nearly as useful as Reason: for it does not prove the truth of anything. Love is always telling us of things which are not true. It is quite useless". *Tales of Oscar Wilde*, Longmans, London, 1965, p. 78.

gusta tampoco la gente importante. Cifra su felicidad en el mundo de los sentimientos y, por eso, no puede compartir la afirmación tajante de James, y a su categórico "We're not worth loving", responde en estos términos: "Then nothing is".

En el diálogo que los dos mantienen, se repite de forma insistente la palabra "nothing" como definidora de un estado o forma de ser del protagonista:

"James: And I love nothing.

Sara (bitterly): You do indeed. In the night you'd wake loving Nothing. You went looking for Nothing everywhere. When you came in at night I could see you had been with Nothing all day. I was jealous of Nothing as though it was a woman; and now you sleep with Nothing every night".²⁶

Si nos ceñimos al enfoque crítico del hecho central narrado por Graham Greene en el drama, nos ha sorprendido descubrir que para algunos autores, tal hecho no es, desde el punto de vista teológico, correcto. Así leemos en *The Dublin Review* el siguiente juicio:

"There are strange tangents in *The Potting Shed*... To construct a plot in which a single incident can make frauds of a sceptic and a priest may be artistically alluring; it is unfortunately theologically false... the 'narration', for all its reliance on Catholic terminology and a Catholic character, is not Catholic".²⁷

Derek Stanford también mantiene que el hecho del milagro, que los críticos racionalistas parecen haber

²⁶ *The Potting Shed*, o.c., p. 30. Observemos que el vocablo "nothing" está siendo intencionadamente personificado por Sara, como lo revela la mayúscula de la grafía.

²⁷ T.H., "*The Potting Shed*, Figmentum Fidei", THE DUBLIN REVIEW, Spring, 1958, p. 73.

acentuado, no es el único aspecto religioso de la obra, y, quizá, no el más importante. El considera que el drama debería ser interpretado a la luz de las ideas helénicas. James, había perdido el recuerdo de su acto suicida en el invernadero; tanto su presunta "muerte" como su "resuscitación"²⁸ habían desaparecido totalmente de su memoria. Pero el sentido de culpabilidad y la sensación de opresión que conllevó su acción, habían permanecido misteriosamente en él, debilitando por entero su capacidad de amar, inhabilitándole para todo aquello relacionado con el área afectiva y creando en él una auténtica crisis de identidad, a la que ya nos hemos referido.

En el primer acto hay un momento en el que James se sincera y se reconcilia con su madre tras la intransigente negativa en la escena anterior de permitirle entrar a ver a su padre en el lecho de muerte. James se queja del frío trato que desde niño ha recibido de su padre y de ella. Le habla de su tratamiento psiquiátrico con el Dr. Kreuzer:

"James: Once a week I go to a doctor and he injects me with methedrine, and I talk and talk.

Mrs. Callifer: What good does that do?

James: None yet. I tell him how my marriage broke and about my childhood, all I can remeber. How my parents avoided me. Don't we have to learn love from our parents, like we learn to walk? You taught me to walk, but I've no idea what love is".²⁹

También a Sara le había hablado anteriormente de tan extraña incapacidad afectiva:

²⁸ En estricto rigor teológico, "resurrección" es la entrada a la vida eterna, no la vuelta a ésta. "Resuscitación" es "la vuelta de la muerte aparente". Cf. Leopoldo Durán, *La crisis del sacerdote en Graham Greene*, Madrid, B.A.C., 1974, p. 140.

²⁹ *The Potting Shed*, o.c., p. 47.

"Sara, I simply don't know what love is. What is it?... Isn't there a love that just exists and doesn't want?"³⁰

El peso del misterio actuará de forma opresiva, no dejando aflorar el recuerdo, quizás porque -como bien dice Mrs. Callifer- "si uno se siente culpable, desea olvidar".³¹

Sólo la explicación del pasado en el acto segundo será liberadora, restituyéndole su capacidad de inserción en la vida, en cabal plenitud psíquica.³² James iba acercándose por la vía puramente médica a este descubrimiento. En las sesiones bajo el efecto de la methedrina había logrado recordar, como un símbolo reiterativo de su infancia, la pequeña pala de juguete. En un bello diálogo -quizá el único en que se manifiesta de forma espontánea la ternura de Mrs. Callifer hacia James-, éste le dice:

"... I dreamed for a moment you were my mother and I was your child, and I went to my mother with my fear... I pretended to myself you were a mother like other mothers, and I was a child like any other child. Somebody you can comfort so easily, saying, "They are only shadows", and lighting a lamp, or giving him a toy spade to dig with.

Mrs. Callifer: Oh, do you remember that toy spade? you were only six...

James: (*almost with fear*) I've never remembered anything as far back as that before".³³

³⁰ Ibíd., pp. 31-32.

³¹ Aunque Mrs. Callifer está refiriéndose aquí al comportamiento de su marido, las palabras pueden aplicarse con toda validez al propio James.

³² Tras la revelación de William Callifer, James no necesitará seguir con el tratamiento psiquiátrico, porque, finalmente, habrá conseguido desentrañar la verdad: "I don't need Dr. Kreuzer's care any longer. You see, the gap's filled. I know what happened". *The Potting Shed*, o.c., p. 108.

³³ Ibíd., pp. 48-49.

Greene añade como comentario para el lector y como dirección escénica que es como si al fin todo un mundo de recuerdos estuviera llamando a la puerta de su mente y, mientras su madre sigue hablando, James ya no contesta, sino que permanece absorto mirando fijamente a una pala de juguete que ha surgido inesperadamente del pasado desconocido.

El símbolo de la pequeña pala seguirá latente en la mente del espectador hasta el acto tercero, cuando finalmente Mrs. Callifer revelará el significado a su hijo: Había sido durante años su juguete favorito y, lo que es más, el jardinero, Mr. Potter, la había encontrado junto a él en el invernadero, lo que inducía lógicamente a pensar que James la había tenido en sus manos antes de cometer el suicidio, como el último lazo voluntario de unión con la vida.³⁴

El protagonista, pues, había percibido, de forma inconsciente, que algo muy extraño había ocurrido hacía largo tiempo en aquel lugar, pero el descubrimiento era penoso y agobiante, y la etedrina no le ayudaba a esclarecer el proceso sino de forma muy lenta:

"James:... I kept my spade in there, with the real spades. *In that way it seemed to be no longer a toy.* But that was years before. Something made a pattern on the path as I walked, *like a snake crawling beside me...*

Kreuzer: You'd been unhappy?... Was somebody waiting for you?

James: Yes, or something. I don't know. I can't remember. That damned door shuts it all

³⁴ "How you loved that spade. You'd kept it all those years. Potter found it under you, as though you'd taken it in your hand when you climbed on that chair". *Ibíd.*, p. 120.

out. (*Despairingly*): Doctor, we can go on for a lifetime like this, I'll never get through that door.

Kreuzer: And when you came out again?

James: *I don't believe I ever came out. Sometimes I think I'm still lying there.*

Kreuzer: Lying?"³⁵

James estaba cada vez más cerca de la verdad, pero el recuerdo sigue siendo vago y la terapia cada vez más dolorosa para el paciente. El Dr. Kreuzer le pide que le describa cómo era el invernadero. James le explica que era como un lugar único en el mundo, precedido de un sendero oscuro al que llamaban "the dark walk". La puerta nunca estaba pintada. Y la sensación de temor y misterio que, como hemos visto, envolvía la atmósfera del "potting shed" quedaba resaltada por ese algo extraño que James describe como una serpiente que se deslizara a su lado, símbolo de la tentación en la cultura occidental.³⁶ Se pregunta qué pudo haber ocurrido tan terrible como para haber conseguido borrar todo recuerdo. Piensa que lo que un niño puede hacer es muy limitado, a lo que Kreuzer arguye: "Perhaps it was something done to you".

El psiquiatra mantiene que no existe nada humano que no pueda ser traído laboriosamente a la memoria. La ciencia médica, empero, le había llevado a nuestro protagonista tan sólo al borde, al umbral del recuerdo, yaciendo

³⁵ *Ibíd.*, p. 64. La *cursiva* es nuestra, exceptuando la dirección escénica acotada entre paréntesis.

³⁶ Como es sabido, el simbolismo de las imágenes no es común en las distintas culturas. Existen ejemplos evidentes de una interpretación dispar de las mismas; así el dragón que en la alegoría europea medieval representa la avaricia, en la pintura japonesa Zen simboliza, por el contrario, la amistad; y la serpiente, que en Occidente es símbolo de la tentación y del erotismo, en la iconografía oriental viene a significar la renovación de la vida.

siempre como "leitmotiv" de la obra ese "invernadero mágico" encarnación a su vez de algo nebuloso que mitad tortura y mitad redime, como ese algo recóndito que a veces queremos olvidar en nuestras vidas porque, sin nosotros quererlo, nos da la clave del pasado y de los estratos profundos de nuestra personalidad.

La tragedia es compleja, porque en esta crisis de identidad James no encuentra el apoyo deseado. Su padre le ha negado la explicación de lo que ocurrió; su madre siente que el ser más necesitado de protección es el viejo Callifer, cuyas teorías filosóficas racionalistas hubieran caído por tierra de haber aceptado un hecho inexplicable a la pura luz de la razón. Y Mary Callifer, asemejándose en buena medida a Cándida de Bernard Shaw, elige apoyar al ser que ella considera más débil -en este caso su marido- por creer que sin su ayuda no hubiera podido superar la derrota:

"...All his life he'd written on the necessity for proof. Proof, proof, proof. And then a proof was pushed under his nose, at the bottom of his own garden... I could hear him saying to himself, "Must I recall all those books and start again?" But I was trained to my job. I began to protect him -my husband, not my son".³⁷

Así pues, James se encuentra solo y es justificable como línea argumental el deseo pertinaz de querer desentrañar por sí mismo el misterio que envuelve su pasado.

Por eso, no nos extraña el enfoque de Derek Stanford al considerar *The Potting Shed* a la luz de las ideas helénicas: "If to know oneself is man's proper end, and if -as Socrates contended- memory is the parent of knowledge, then this aspect of Greene's drama requires no Christian

³⁷ *The Potting Shed*, o.c., p. 112.

pre-supposition". Para él, el milagro que se narra no es el eje central, "the king-post" del drama. Esencialmente, el tema es, más bien, el de la renovación a través del sacrificio. "Charles William has given definition to a type of this redemptive process in his phrase the doctrine of substituted suffering".³⁸ La idea subyacente es que podemos aliviar el sufrimiento ajeno soportándolo nosotros mismos. Cuando el P. Callifer pide la vuelta a la vida del niño suicidado, un fuerte espasmo le agarra la garganta sintiendo en su propio cuello la agonía del estrangulamiento:

"When I had you on my knees I remember a terrible pain - here. So terrible I don't think I could go through it again. It was just as though I was the one who was strangled -I could feel the cord round my neck. I couldn't breathe, I couldn't speak, I had to pray in my mind, and then your breath came back, and it was just as though I had died instead".³⁹

Esta transmisión telepática del dolor puede entenderse más fácilmente en términos religiosos. Pensar, dice Derek Stanford, que el cristianismo es la única llave que clarifica el drama, o la única actitud que da sentido a la obra, sería un grave error. Desde tiempos primitivos han existido religiones con cultos como el "yearly slain" -Adonis, Osiris, etc...- y, en la metafísica moral de Buda, el sacrificio ha jugado un papel importante. El entender y reconocer estos comportamientos en la esfera del arte presupone tener un sentido del mito. Sin la aceptación de este sentido mitológico, muchas manifestaciones artísticas anteriores o posteriores a la Reforma carecerían de sentido. Al igual que el crítico racionalista, al enfrentarse con el *Prometeo*

³⁸ Cf. Derek Stanford, "The Potting Shed", THE CONTEMPORARY REVIEW, 193, 1957/58, p. 302.

³⁹ *The Potting Shed*, o.c., p. 93.

encadenado de Esquilo -"an archetypal drama of sacrificial love"- acepta una serie de presupuestos, lo mismo debiera hacer al enfrentarse con dramas de este tipo: "But sometimes, when the religious world-picture assumed by the drama in question is Christian, the rationalist critic loses detachment. He forgets to suspend his disbelief, and takes for his text not drama but faith. Is he not, confounding his office?"⁴⁰

⁴⁰ Cf. Derek Stanford, o.c., p. 303.