LOS MUNDOS DRAMÁTICOS DE CELTAS Y ROMANOS EN *THE ROMANS IN BRITAIN* DE HOWARD BRENTON

PHILIP C. SUTTON
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

El 16 de octubre de 1.980, fue estrenada en la National Theatre de Londres una obra nueva de Howard Brenton, dramaturgo que, junto con David Hare, se estaba convirtiendo en aquel momento en uno de los exponentes más conocidos y prolíficos de una corriente de teatro británico políticamente comprometido y de talante izquierdista. La obra pronto se vio envuelta en una polémica que le dio una fama efímera a la vez que distorsionaba su imagen. Una de sus escenas, de calculada brutalidad, muestra la agresión de un grupo de soldados romanos hacia tres jóvenes celtas, culminando en la muerte de dos de ellos y la sodomización del tercero. Gracias a este último detalle, *The Romans in britain* se convirtió para el gran público en una simple metonimia de la representación de la homosexualidad en los medios artísticos, y se lanzó contra la obra una intensa cruzada moral, con proceso jurídico incluido. Después de un año de grandes titulares, el director de la obra quedó legalmente exculpado, pero el bombardeo semiótico de los medios de comunicación ya había conseguido colocar a *The Romans in Britain* la etiqueta de "teatro *gay*", asegurando así una recepción muy parcial y en gran parte negativa por parte de un enorme público que no había asistido a ninguna representación de la obra en cuestión. Es muy posible que esta "mala prensa" haya afectado incluso sus posibilidades de reestreno. En cualquier caso, pocos restos permanecen en la conciencia colectiva de la obra rica y compleja que Brenton realmente escribió.

Al utilizar su poderío semiótico para reducir el macro-signo *The Romans in Britain* a uno solo de sus muchos componentes, los medios de comunicación, como es de esperar, hicieron caso omiso a todos los aspectos de la obra que más interés tienen para la semiótica teatral. Con esta ponencia, queremos contribuir a restaurar el equilibrio mediante un estudio de tan sólo uno de aquellos aspectos: el de los mundos dramáticos cuya interacción se representa en la obra.

Aclararemos primero el empleo del término "mundos dramáticos", en plural. Como concepto teórico, el mundo dramático deriva de la aplicación a las obras de ficción de la lógica de

los mundos posibles con el fin de determinar los mecanismos de referencia de dichas obras. Los mundos de ficción se distinguen de los de la lógica al extenderse más allá de su propia descripción y al estar articulados en series dentro de una múltiple estructura temporal, lo cual implica la referencia textual de la ficción en un proceso mayor que la rige, y que consistiría en lo aportado a la ficción por el receptor (cf. ECO, 1979), aportación que debe incluir la actualización de diversas secuencias temporales (cf.VAN DIJK, 1977).En el campo específico de la semiótica teatral, Serpieri (SERPIERI, 1978) señala que el tiempo presente de los que habitan el mundo dramático se ostenta mediante la deixis y las relaciones espaciales escénicas, idea que luego desarrolla Elam (ELAM, 1980) para proponer una categoría de "submundo dramático" aplicable tanto al espectador o lector de la ficción teatral como a los personajes que la habitan. El "submundo" sería una descripción, necesariamente incompleta, especulativa y sobre todo interesada, del estado del mundo dramático en un momento determinado caracterizado como el presente de la ficción. Elam (op. cit.) propone además una tipología de cinco variedades de "submundo", basada en las "actitudes proposicionales" propugnadas por Bertrand Russell: distingue así el mundo de los conocimientos del sujeto, el de sus creencias, el de sus esperanzas y temores, el de sus fantasías y sueños, y finalmente el de su voluntad de operar un cambio en el mundo dramático.

Si en principio podrían existir en una representación tantos submundos como hubiera personajes y espectadores, siempre es lícito suponer un cierto grado de solapamiento entre los submundos, sobre todo en lo referente a valores culturales copartidos. Del mismo modo, el concepto del submundo dramático se puede extender más allá de los personajes individuales para englobar a grupos de personajes con un grado apreciable de homogeneidad cultural. En el caso de *The Romans in Britain,* el mismo título de la obra parece prometer una escenificación del choque entre dos culturas históricamente remotas, que serían la celta y la romana. Cabe esperar, por lo tanto, una diferenciación de las dos culturas basada en la utilización por parte de una y otra de códigos y referencias heterogéneos para señalar la pertenencia de cada grupo a un mundo cultural específico. Por lo tanto, cuando hablamos de los "mundos dramáticos" de celtas y romanos, nos referimos a los submundos culturalmente determinados de dos agrupaciones de personajes que habitan el mundo ficticio de la obra teatral.

En *The Romans in Britain,* Breton se impone un doble objetivo: mostrar en escena dos culturas que pertenecen a una época pasada, y hacer que ambas sean accesibles para un público británico del año 1.980. La segunda exigencia conlleva la necesidad de abandonar aquellos códigos, sobre todo lingüísticos, que constituían rasgos idiosincráticos de las culturas antiguas, pero resultan casi completamente herméticos para las modernas. Efectivamente, todos los personajes de la obra, con dos excepciones menores, emplean para expresarse un discurso contemporáneo del idioma inglés. Esto tiene el efecto de aproximar los dos mundos dramáticos en vez de ayudar a distinguirlos, lo cual obliga a Brenton a introducir una serie de subcódigos dramáticos que sirvan a los miembros de cada grupo para crear vehículos de referencia a su propia realidad cultural. La especificación de los mundos dramáticos de celtas y romanos depende por lo tanto de una descodificación adecuada de los sistemas de signos operantes al nivel interno de la obra.

El reconocimiento por parte del espectador de los subcódigos dramáticos culturalmente significativos se convierte así en meta primordial para Brenton. Para conseguirlo, elige una estrategia muy interesante que consiste en fragmentar la estructura temporal de la obra para luego reproducir los mismos subcodigos dramáticos en cada fragmento. La obra está dividida en dos actos de siete escenas cada uno. El primer acto, donde se entrelazan varios argumentos, muestra la llegada de las tropas de Julio César a las tierras de una comunidad agrícola celta en la Inglaterra del siglo I a.c. Al final del acto, aparecen por última vez los soldados romanos, pero

equipados esta vez con los uniformes y las armas del ejército británico contemporáneo. Este chocante anacronismo no es más que un preludio para el segundo acto, que consiste en una serie de saltos temporales. La primera escena está situada en la Irlanda de los años setenta, donde Chichester, un agente especial del ejército británico, se dispone a cumplir una misión. En la segunda escena, sin embargo, la acción se traslada al siglo VI d.c. , y se nos presenta a una comunidad de celtas, cien años después de la retirada final de los romanos, que reciben noticias de la llegada inminente de los invasores sajones. A partir de ese punto, hay otros cinco saltos temporales entre el siglo XX y el siglo VI, hasta que finaliza la obra.

De tal forma, la obra nos muestra no una sino tres invasiones de tierras celtas llevadas a cabo en diversas épocas históricas. Los mundos dramáticos de celtas y romanos, tal y como se aprecian en el primer acto, se reproducen parcialmente en el segundo; pero gracias al complejo juego temporal, sus rasgos culturales distintivos se perpetúan a través de la historia ficcional hasta alcanzar el mismo tiempo real del espectador moderno. Esto equivale a decir que la unidad de esta obra aparentemente dispersa deriva de la coherencia interna de dos submundos culturales a través de una serie de marcadores de cambio temporal. Pasamos ahora a considerar cuáles son los mecanismos de subcodificación del texto en cuestión que orientan al receptor hacia una percepción de la identidad cultural de grupos de personajes que habitan diversos presentes dramáticos. Comentaremos primero las estrategias textuales que emplea Brenton para agrupar a personajes según modelos sociales, para luego señalar los subcódigos lingüísticos, sistémico-escénicos e históricos compartidos por diversos grupos cuya contigüidad en las fases de acción de la obra es parcial o nula.

Existe en *The Roman in Britain* una división vertical entre celtas y no celtas que recorre toda la obra, siendo los celtas siempre caracterizados como campesinos y los no celtas como invasores; y hay también, como se ha apuntado antes, una radical división horizontal entre los personajes del primer acto y los del segundo, ya que no hay ninguna interacción directa entre ellos. En el primer acto, relativamente sencillo, los romanos protagonizan una escena, e intervienen en dos más, mientras que seis escenas tienen a celtas como protagonistas, un celta también interviene en la septima. De acuerdo con esta desigual distribución del tiempo escénico, los romanos, todos ellos miembros del ejército invasor, forman un bloque monolítico y unitario. Los distintos estratos sociales que se nos presentan, desde los humildes soldados hasta el propio César que controla todos sus movimientos, comparten los mismos valores y prejuicios sociales, y su implacable crueldad hacia los celtas va dirigida a la eliminación no sólo de sus tropas sino también de las bases de su cultura. Así, una sola frase de César basta para asegurar la destrucción de una sociedad:

> **Caesar (to the Prefect):** Take their animals. Salt the fields. Kill the prisoners. Do what you can in the time.
>
> BRENTON (1989: 57).

Los celtas, en cambio, aparecen en este primer acto en mayor número, y protagonizan además una serie de historias entrelazadas pero independientes, retratando así a su sociedad de una forma más fragmentada pero a la vez más matizada. Ciertamente, se nos muestra una estructura social (la de la aldea celta, regida por una matriarca según parentesco), pero la obra contiene también episodios protagonizados por forasteros y marginados, en particular dos criminales irlandeses y una esclava, personajes que comparten la cultura celta estando excluidos de la sociedad que aquella sostiene. En el segundo acto, con su estructura más compleja, los celtas siguen diversificándose según su grado de apego a los viejos valores frente a las influencias culturales foráneas:

hay un viejo labrador que guarda enterrada la estatua de un ídolo celta, junto con sus dos hijas, una de las cuales ha abrazado el cristianismo mientras que la otra, en cambio, acaba asesinando a su padre; hay también una matrona romana con sus criados, que son celtas romanizados. Frente a ellos aparece un solo soldado sajón, perdido y malherido, que pronto se muere. También en las escenas del siglo XX, el drama moderno del ejército británico en Irlanda se resume en la muerte de un inglés solitario, Chichester, a manos de un grupo de republicanos. En general, entonces, se puede decir que al irrumpir en el mundo dramático de los celtas, los invasores no logran en ningún caso su propósito de reemplazarlo por el suyo propio, debido precisamente a la diversidad y adaptabilidad de la cultura celta tal y como se escenifica.Para apreciar esta diversidad y adaptabilidad, el espectador debe percibir también la persistencia de aspectos claves de la cultura celta, aspectos que en las variadas escenas e historias de *The Romans in Britain* toman la forma de referencias sometidas a un proceso reiterado de subcodificación.

Consideraremos en primer lugar los subcódigos lingüísticos que se establecen en el transcurso de la obra. Brenton fue consciente de la necesidad de elaborar un lenguaje propio tanto para los celtas como para los no celtas:

> "Since (...) the Romans in the play are closer to us and they are soldiers, I was able, without too much trouble, to develop an anachronistic prose for them."
>
> BRENTON (1989: ix).

Con los celtas, sin embargo, tuvo más problemas:

> "I began to find a language for them. A triple-rhythmed speech, fiery, full of a kind of self-display and relish, (....) hopelessly ill-equipped to even describe the Romans".
>
> BRENTON (1989: ix).

De este modo, Brenton pretende introducir en el habla de los celtas subcódigos de naturaleza paralingüística y sobre todo semántica, sólo adecuados para la referencia a su propio mundo dramático. Esto quiere decir que carecen de un aparato semiótico que les permita explicar los motivos de los que persiguen la destrucción de su mundo; y sin embargo, su fuerza reside precisamente en esa incapacidad de absorber los mundos que se les sobreponen a la fuerza.

El aparato semántico interno del lenguaje de los celtas se basa en dos estrategias textuales. La primera consiste en hacer que el discurso de los celtas, en cualquier situación y en cualquier época, vuelva constantemente hacia la isotopía de los ciclos vitales de la tierra y del hombre (y, muy especialmente, de la mujer). Hay por ejemplo, varios asesinatos en la obra, perpetrados sobre celtas y también entre ellos. En la gran mayoría de los casos, la sangre de la víctima es puesta inmediatamente en relación no con el agresor, sino con el propietario de la tierra donde cae:

> **Daui:** You've no cause, boys. To put our blood on your fields.
>
> BRENTON (1989:14) [I.ii]
>
> **Morgana:** Corda! Please! We've not mudered our own father, on our own field!
>
> BRENTON (1989:78) [II.v]
>
> **Woman:** What right does he have to stand in a field in Ireland and talk of the horrors of war?
>
> BRENTON (1989:90) [II.vii]

En estas y muchas otras ocasiones, se establece así dentro del mundo dramático celta un principio cultural que une al individuo con la tierra que le da vida y sepultura, y que hace de esa tierra una enigmática diosa, viva y llena de espíritus. La segunda estrategia semántica, relacio-

nada pero más ambigua,consiste en la reiteración en contextos dramáticos muy diferentes de enunciados regidos por subcódigos equiparables, ya que los contextos lingüísticos son asimilables a los códigos establecidos previamente. Baste un ejemplo: Marban, el aprendiz de druida, dice a César que no se debe cortarle la cabeza a una mujer porque:

Marban: It would be against the fitness of things!

BRENTON (1989:49).

Y la extraña frase es resucitada en boca del espía inglés Chichester:

Chichester: A sense - of the order - of things.
Maitland: What does that mean?
Chichester: It's a Celtic idea. Pagan.

BRENTON (1989:67).

Este añorado "orden de las cosas", referido pero no explicado, es un nexo entre los submundos del religioso Marban, obligado por César a llevar una imagen de Venus en el cuello, y del capitán Chichester, obligado por su conciencia a ver la invasión en la que participa desde el punto de vista de los invadidos.

Hay también un aparato semántico-lingüístico exterior al lenguaje celta, del cual la última cita es un ejemplo. En cada acto aparece un personaje invasor, César y Chichester respectivamente, que demuestran tener cierto grado de conocimiento de la cultura celta. Aunque antitéticos (los conocimientos de César le sirven para intentar destruir la cultura celta, mientras que Chichester es destruido al pretender que aquella cultura lo absorba), cada personaje hace referencia al mundo del otro a través de la barrera temporal que separa los dos actos: César prevé y predice la desaparición de su civilización (frente a lo duradera que resulta la celta), mientras que Chichester adivina los lazos vitales y místicos que unen a los irlandeses con su tierra (frente a los recién llegados británicos).

La gran carga semántica establecida por las correspondencias lingüísticas referidas también contribuye a subcodificar otros sistemas de signos escénicos.La iluminación enfatiza el ciclo natural al indicar el paso del día a la noche y de la noche al día; la sangre y las piedras, que tienen connotaciones semánticas muy complejas dentro del lenguaje de los celtas, son también signos visuales que aparecen en varios momentos de la obra; y la deixis lingüística, por dar un último ejemplo, nos informa que el espacio escénico representa en todo momento un prado que pertenece a una familia celta. La escena se convierte así, por encima de los saltos en el tiempo y en el espacio geográfico, en la misma tierra que define a los celtas, la tierra en la que no puede permanecer para siempre ningún invasor.

Hemos dejado para el final una consideración de lo que podría ser el vehículo principal de coherencia entre los distintos submundos celtas y no celtas. Se trata de los códigos históricos, cuya subcodificación equivale a una propuesta de revisión de los códigos históricos culturales. Brenton dice haberse molestado mucho en documentarse sobre los celtas antiguos, su arte, su arquitectura y su literatura, así como las descripciones que de ellos dejaron los romanos. Hay por lo tanto datos "académicos" en la obra que refuerzan la identificación de sus principales submundos dramáticos. Sin embargo, se ha visto que la supervivencia de estos códigos históricos dentro del mundo dramático depende de la conservación de la identidad celta a través de rupturas temporales entre un mundo y otro. Este es el aspecto más creativo y más políticamente activo de la semiosis de la obra. Implica, por ejemplo, que el propósito de la escena en que un hombre viola a otro no es tanto mostrar el funcionamiento del impulso homosexual, sino servir de metáfora de la acción de todos ellos, Brenton incluye de manera específica a los británicos del

siglo XX. Al obligar al espectador a aceptar como hipótesis una revisión histórica de la invasión romana de Inglaterra, la obra también le fuerza a postular una equivalencia entre la actual política irlandesa del gobierno británico y el mundo cultural del violador romano. Es interesante especular, aun sabiendo que la respuesta está fuera de nuestro alcance, sobre la reacción airada que consiguió tanta notoriedad para la obra en su momento. ¿No podría ser que la violencia de aquellas acusaciones se debiera más a las connotaciones históricas y políticas de la escena en cuestión que a su naturaleza más o menos sexualmente explícita?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BRENTON, Howard (1989): *Plays: Two*. London: Methuen.

ECO, Umberto (1979): *The Role of the Reader*. London: Hutchinson.

ELAM, Keir (1980): *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen.

SERPIERI, Alessandro et al (1978): *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*. Milano: Il Formichiere.

VAN DIJK, T. A. (1977): *Text and Context: Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse*. London: Longman.