



Roda da Fortuna

Revista Eletrônica sobre Antiguidade e Medievo
Electronic Journal about Antiquity and Middle Ages

Marcel Vilarós¹

Dramaturgias de la mujer guerrera. La imagen de Juana de Arco a través del teatro

The Warrior Woman Dramaturgies.
Joan of Arc depictions on stage

Resumen:

Revisión de algunas de las principales encarnaciones teatrales de Juana de Arco. Su carácter de cisne negro y, además, consiguiendo grandes éxitos al saltarse todas las normas sociales que le correspondían, ha provocado el interés de muchos escritores a lo largo de la historia. Y cada uno de ellos ha interpretado su naturaleza de ‘cisne negro’ de manera diferente. Shakespeare la tilda de bruja ruin y mentirosa, Schiller la imbuye de un aire romántico propio de la época, mientras que Shaw y Anouilh están fascinados por el contraste que provocaba el personaje ante sus contemporáneos. Finalmente, a las puertas del siglo XXI destaca una revisión anoréxica y lésbica del personaje, escrita por Carolyn Gage.

Palabras clave:

Juana de Arco; Teatro; Edad Media; Cisne negro.

Abstract:

This is a review of the main theatrical incarnations from Joan of Arc. Her black swan nature and, also her big successes at breaking the proper social rules of a woman, has seduced many writers throughout history. Every playwright has construed her black swan nature in a different way. Shakespeare depicts her as a mean and liar witch, while Schiller impregnate her in the romantic air from his time. Shaw and Anouilh were fascinated by of the contrast between the character and her contemporaries. Recently, right before the beginning of the XXI century, a new version of Joan arises in the form of an anorexic and lesbian character, written by Carolyn Gage.

Keywords:

Joan of Arc; Theatre; Middle Ages; Black Swan.

¹ Director de Plataforma Blanc i Negre.

Demasiado a menudo se ha estado discutiendo si la historia avanza linealmente o bien a trompicones o 'saltos'. En cualquier caso, podemos afirmar que casi en cualquier período histórico podemos encontrar casos particulares, ya sean sucesos o individuos concretos, que han representado un cambio repentino, y por tanto un antes y un después del momento en que ocurrieron.

Coloquialmente, a estos sucesos o sujetos inesperados se les llama 'cisnes negros', y sin duda la figura de Juana de Arco -la mujer guerrera, la analfabeta ilustrada- es uno de estos casos.

La llegada de esta doncella, que afirmaba ser portadora de visiones angélicas y un mandato divino, justamente en el momento más crítico para las ambiciones del bando del Delfín francés, marcó sin ninguna duda un antes y un después en el devenir de la Historia.

El particular carácter de Juana de Arco, aunque sólo sea debido a su peculiaridad de mujer guerrera y travestida, es indiscutible. Juana quebrantó descaradamente infinidad de las normas sociales establecidas, saliéndose de manera ostentosa de los límites que le marcaban su estamento y género. Sin duda ha habido multitud de ejemplos de mujeres de actitudes similares, pero en el caso de Juana hay que sumar también su rotundo éxito político y militar. Y eso sí resulta extraordinario.

El éxito de Juana fue sin duda la liberación del sitio de Orleans y la coronación de Carlos VII como rey de Francia, mientras que su gran penitencia fue el tener que soportar un largo encarcelamiento acompañado de un complejísimo juicio que la acabaría condenando a la pena capital.

Todo ello, tanto sus éxitos iniciales como sus fracasos posteriores, fueron debidos a su inmensa fuerza de voluntad y a su terquedad por seguir identificándose como mujer guerrera, como mujer líder... y quizá también como 'cisne negro'.

Muchos historiadores, así como muchos contemporáneos de Juana, especulan sobre qué hubiera pasado si ella hubiera querido retirarse después de la coronación (Sackville-West, 2003: 218-220; Pernoud, 1966: 136-138). Probablemente, si Juana hubiera accedido a asumir un rol más femenino, su vida habría tenido un final más feliz; pero cabe destacar también que, sin su carácter excepcional y su trágico fin, la figura de Juana de Arco no habría perdurado tanto en la mente colectiva como figura histórica determinante.

Las mil caras del cisne

Prueba de esta inagotable relevancia en el imaginario popular es que, a lo largo de seis siglos, se han escrito infinidad de obras de ficción basadas en la corta vida de Juana de Arco: novelas, poemas, obras teatrales, óperas, películas e incluso cómics. Prácticamente ningún formato narrativo ha escapado del influjo de este singular personaje, y a lo largo del tiempo se ha ido mostrando cada vez más su singularidad y carácter poliédrico del personaje, ya que cada época ha ido destacando diferentes aspectos de ella y su extraordinaria singularidad. Se trata, pues de un sinfín de rostros en las que cada autor, cada momento histórico, han decidido reflejarse.

Para mostrar estas diferentes visiones sobre Juana de Arco, en este breve texto hemos decidido comentar algunas de sus caracterizaciones teatrales más destacadas, desde la creación del clásico de Shakespeare *Enrique VI* hasta una de las últimas versiones dramáticas más relevantes, escrita por la autora americana Carolyn Gage ya a las puertas del siglo XXI.

El género teatral nos da la posibilidad de estudiar el tratamiento de este personaje a lo largo de varios siglos primando además el carácter dialogado, el cual otorga más protagonismo directo hacia los personajes y menos espacio para las apostillas del autor/narrador. La Juana de Arco teatral tiene como única herramienta sus palabras.

A través de todas estas manifestaciones, podemos ver si el carácter de cisne negro de Juana de Arco como mujer guerrera se ha diluido en absoluto con el paso del tiempo o si, al contrario, sigue tan vigente o más que seis siglos atrás en la historia.

La Juana bruja de William Shakespeare

El primer aspecto que llama la atención de *Enrique VI (Primera parte)*, escrita alrededor del año 1590, es la aparición de Juana de Arco como villana y no como heroína.

En un principio, Shakespeare la retrata en su lado más amable y piadoso, mostrando la vertiente de Juana más cándida y voluntariosa. Aun así, es de imaginar que el público inglés contemporáneo a Shakespeare ya llegaba al teatro muy posicionado en contra del personaje, lo cual resalta aún más esta

aparente candidez dramática inicial. No es sino poco a poco que se va desvelando otro carácter más oscuro y taimado del personaje, y pronto se la empieza a mostrar como un personaje gustoso del uso de trampas, triquiñuelas bélicas y artes oscuras en una progresión bien dosificada. En su primera aparición, en el bando francés se la presenta de la siguiente manera:

BASTARDO: No os desaniméis, pues el socorro está cerca: traigo conmigo una santa doncella que, por una visión que le ha enviado el cielo, tiene orden de levantar este tedioso asedio [de Orleans], y echar a los ingleses de los confines de Francia. Tiene espíritu de profunda profecía, más que las nueve Sibilas de la antigua Roma: puede decir lo pasado y lo futuro (Shakespeare, 2000: 23).

Es decir, que el autor dibuja la entrada de Juana de manera presuntamente halagadora, probablemente presumiendo que todo el público asistente estaría totalmente en contra del personaje, especialmente porque para ellos el icono femenino único de virginidad talento militar estaba únicamente encarnado por la reina Isabel I.

La ambigüedad inicial en la presentación del personaje puede también presentarnos dudas sobre la moral de Shakespeare, sin duda mucho más laxa que la de la mayoría de sus contemporáneos. Es precisamente gracias a esa comprensión que tiene de la humanidad de todos sus personajes, tanto si son héroes como villanos, que Shakespeare puede dibujar con tanta rotundidad esos caracteres tan redondos y complejos a lo largo de la práctica totalidad de su obra (Bloom, 2002: 23-24).

Además, cabe destacar que en *Enrique VI* podemos ver otra de las herramientas dramáticas clásicas que Shakespeare gustaba de usar en sus obras históricas: la sutil manipulación de los hechos para darles un sentido dramático concreto.

Es célebre su capacidad de comprensión y reordenación temporal para crear una falsa sensación de causa-efecto, un truco que podemos ver en esta obra en relación a la fecha de la muerte de los dos Talbot, para mostrar que su deceso estaba empañado por una mala decisión política y no por los azares de la batalla (Shakespeare, 1989: 8-9).

El personaje de Juana de Arco sufre una carga de contenido dramático similar, presentándola en todo momento como un eje cohesionador de todo el bando francés. Este efecto se hace mucho más palpable en contraposición con el caos que Shakespeare muestra constantemente entre los

ingleses, de manera que silenciosamente se le añade una gran carga de interpretación personal a la historia, afirmando entre líneas que el cambio de rumbo que tomó el bando francés con la llegada de Juana no fue debido a sus méritos *per se*, sino que se debía a su energía cohesionadora social y política, virtud de la que carecían los ingleses. Toda opinión política a partir de este enfoque parece muy bienvenida por el autor, pudiéndose deducir, a partir de este texto, incluso que Juana de Arco no era más que una 'mujer de paja' alrededor de la cual se erigieron toda clase de ideales y consignas que fueron las que realmente llevaron al Delfín a la victoria.

Los franceses creen en ella desde el primer momento, y la única condición que le exige el Delfín es que Juana sea capaz de vencerle en combate. Al conseguirlo, todos los testigos se congratulan y le prometen que su figura será legendaria si les ayuda a retomar la ciudad de Orleans.

Sorprende ver que desde el primer acto ya se muestra el lado más marcial de Juana, que precisamente es el que a los ingleses debió inquietarles más. Ellos desde entonces la tildan de diablesa y de puta, además de extrañarse enormemente por su manera de ser y de vestir:

DUQUE DE BORGONA: Pero ¿qué es esta doncella a quien llaman tan pura?

TALBOT: Una virgen, dicen.

BEDFORD: Una virgen! Y que sea tan marcial!

DUQUE DE BORGONA: Quiera Dios que no se vuelva masculina dentro de poco, si sigue llevando la armadura bajo el estandarte de los franceses tal como ha comenzado (Shakespeare, *ibid*: 44).

Así sin demasiada trascendencia, Shakespeare va lanzando diversos signos que auguran un personaje más oscuro de lo que parece. En su vertiente más mundana de mujer guerrera, enseguida se nos muestra un personaje que gusta de engaños y triquiñuelas, que es capaz de disfrazarse de vendedora de grano para penetrar en una fortaleza, e incluso muestra un gran talento político cuando el dios de la guerra se les gira en contra:

JUANA: No os desaniméis, príncipes, por esta desgracia, ni lamentéis que Rouen haya sido recuperada de este modo: el cuidado no es cura, sino más bien un corrosivo, pues las cosas que son no se pueden remediar. Dejad que el frenético Talbot triunfe por cierto tiempo, y que arrastre por ahí la cola como un pavo real: le arrancaremos las plumas y le quitaremos la cola, si el Delfín y los demás se dejan guiar. [...] Con dulces persuasiones,

Vilarós, Marcel.

Dramaturgias de la mujer guerrera. La imagen de Juana de Arco a través del teatro

www.revistarodadafortuna.com

mezcladas con palabras azucaradas, convenceremos al duque de Borgoña a que deje a Talbot y nos siga. [...]

CARLOS: Si pudiéramos hacer eso, Francia no sería lugar para los guerreros de Enrique, ni presumiría tanto con nosotros esa nación, sino que sería expulsada de nuestras provincias (Shakespeare, *ibid*: 83-84).

Por tanto, en el cuarto acto, Juana ya aparece como un personaje claramente negativo, una trayectoria descendente que se corrobora definitivamente en el quinto, en el que ella aparece realizando rituales inequívocamente malignos para pedir la victoria de Carlos:

JUANA: El regente triunfa y los franceses huyen. Ahora ayudadme, hechizos de encantamiento y amuletos, y vosotros, espíritus elegidos que me aconsejáis y me dais señales de futuros acontecimientos. (*Trueno.*) Vosotros, rápidos auxiliares, sustitutos del soberano Monarca del Norte [el demonio], ¡apareced y ayudadme en esta empresa!

(*Entran unos Demonios.*)

[...]

Ahora, vosotros, espíritus familiares, que sois convocados desde las poderosas regiones de bajo tierra, ayudadme esta vez para que Francia gane el combate (Shakespeare, *ibid*: 124.)

Cabe destacar que el concepto de ‘espíritu familiar’ está muy directamente ligado a la brujería contemporánea a Shakespeare, y numerosos juicios a brujas de los *covens* ingleses hacen referencia a este concepto (Murray, 2010: 216). La maldad de Juana es por fin desvelada por completo, especialmente en el momento en que los demonios se niegan a seguir ayudándola:

JUANA: Acostumbrada a alimentaros con mi sangre, me arrancaré un miembro y os lo daré en prenda de mayor beneficio. [...] Mi cuerpo pagará la recompensa si otorgáis lo que pido. [...] ¿Ni mi cuerpo ni el sacrificio de sangre os inducen a vuestra acostumbrada ayuda? Entonces tomad mi alma: mi cuerpo, mi alma y todo, antes que Inglaterra derrote a los franceses (Shakespeare, *ibid*: 125-126)

Después de la captura de Juana, el público inglés que asistió a las primeras funciones de *Enrique VI*, pudo ser testigo del máximo nivel de traición del personaje. La chica reniega de su padre humilde y se inventa una

procedencia nobiliaria totalmente falsa, y al ser amenazada de muerte finge estar embarazada instantes después de haber jurado su virginidad, en un diálogo incoherente en el cual habla sobre la paternidad del supuesto hijo que lleva en el vientre:

JUANA: Perdonadme, os he engañado: no fue Carlos, ni el duque que he nombrado, sino el rey Reignier de Nápoles fue quien triunfó.

WARWICK: ¡un hombre casado! Eso sí que es intolerable.

YORK: En fin, ¡vaya muchacha! Creo que no sabe muy bien a quién acusar; ¡hay tantos! (Shakespeare, íbid: 137).

Así, el autor retrata muy claramente el lado vil del personaje cuando este ya se encuentra cerca del fin, y es muy destacable la rapidez con la que los dos soberanos rivales llegan a una tregua una vez que Juana ya ha desaparecido. De hecho, este cambio repentino también se podría catalogar como uno de los característicos “trucos de compresión” clásicos de Shakespeare que ya hemos comentado, y que otorgan un aparente sentido de causa-efecto en el público.

Esta es la Juana de Arco de Shakespeare. Engañosa, vil, y víctima de un fuerte posicionamiento político por parte de su autor. Aún así, no deja de tener un gran interés la interpretación de Shakespeare de su condición de cisne negro, de mujer luchadora, ya que probablemente sea él, de todos los autores que comentamos en este artículo, quien destaca menos este hecho y trata la condición marcial de Juana de manera más cotidiana.

El romanticismo alemán de Schiller

Con el paso de los siglos, la percepción social de Juana fue evolucionando. Uno de los más claros ejemplos de este cambio es *La doncella de Orleans*, un drama romántico escrito por Friedrich Schiller a principios del siglo XIX, en uno de los períodos más brillantes del autor.

Esta pieza es en realidad una versión muy libre de la vida de Juana de Arco, y la etiqueta de “drama romántico” hace muy evidente el tipo de enfoque que pretende tomar Schiller. Así, en esta ocasión nos encontramos con una visión muy idealizada del personaje, que no pretende mimetizar los hechos históricos sino interpretarlos libremente para crear un personaje más emotivo y cercano al sentir del público en el momento de su estreno.

Por lo tanto, desde el planteamiento argumental de la obra hasta los diálogos de los personajes, todo aparece imbuido de un fuerte sentimiento melodramático. Quizás por este motivo, esta sea la versión teatral más utilizada en el repertorio operístico, en el que destacan especialmente las versiones de Verdi (*Giovanna d'Arco*, 1845) o Tchaikovsky (*Orléanskaja deva*, 1879).

Después de la encarnación tan humana y realista que hemos visto en Shakespeare, en esta versión sorprende ver una Juana de Arco mucho más mística, con un lenguaje muy poético, y siempre acompañada de un planteamiento dramático cargado de simbolismo.

Un buen ejemplo de ello podemos encontrarlo en el mismo prólogo de la obra, en el que a Juana se le revela su misión a partir de un casco misterioso, que proviene de las manos de una extraña gitana de tierras lejanas y parece estar predestinado a caer en las manos de Juana. Ella sólo con verlo lo reclama para sí, reconociéndolo como propio pese a no haberlo visto nunca antes.

Una vez en sus manos Juana parece transformarse, y súbitamente se torna en un personaje enormemente decidido, con gran afán patriótico y de liderazgo:

JUANA (*como inspirada*): ¡Nunca! No cabe trato alguno, no hay comprensión posible, arrancada a la flaqueza! El salvador se acerca y está armándose para el combate. Enfrente de Orleans va a palidecer la estrella del enemigo. Se ha colmado la medida. El trigo está ya en sazón para la siega. Ved cómo llega la doncella que segará la yerba de su orgullo, y desde el firmamento a donde lo alzarón, lo precipitará en el abismo. [...].

TIBALDO: ¿Qué demonio es el que inspira a mi hija?

RAIMUNDO: El yelmo será, cuyo bélico influjo la penetra ¡Mirad cómo le chispean los ojos y se tiñen de púrpura sus mejillas! (Schiller, 1961: 124-125.)

Es interesante el simbolismo depositado en un objeto claramente bélico y masculino, ya que este casco es precisamente lo que le infunde repentinamente autoridad celeste y moral. Con él puesto, vemos que los personajes empiezan a creer en el divino mensaje de Juana y en su poder para liderarles. Este es un detalle que probablemente también ayudara al público contemporáneo a depositar su confianza en ella pese a su condición de mujer guerrera -y por tanto de cisne negro-, ya que desde el primer momento Schiller deja muy claro el carácter divino del objeto así como la sagrada misión

encomendada a la protagonista. No cabe decir que la inclusión de este episodio es también una muestra de la libertad histórica con que trabaja Schiller, puesto que no tenemos ninguna referencia de la Juana de Arco histórica que pueda estar relacionada con un objeto tal.

Además, la autoridad de Juana viene reforzada otros detalles similares para remarcar aún más su divinidad. En el primer acto, los personajes comentan una leyenda verídica según la cual sería una mujer quien salvaría el reino de Francia (Sackville-West, 1989: 85), así como del conocido episodio en que el rey quiere esconderse entre los miembros de la corte pero es reconocido por Juana (un suceso que, por ejemplo, aparece con un carácter mucho más mundano en la versión que hemos comentado de Shakespeare o la de Bernard Shaw que veremos a continuación).

Otro aspecto clave en el planteamiento de Schiller radica en el tratamiento de la femineidad de Juana. El personaje afirma haber renunciado a toda vida amorosa cuando el rey le recomienda tomar una vida más femenina, y desestima el ofrecimiento que Carlos le ofrece para casarla adecuadamente, alegando que su misión solo puede ser llevada a cabo por una virgen sin mácula.

Así, en esta obra teatral, el público puede comprobar que mientras Juana se muestra totalmente masculina, sus campañas siempre son un éxito absoluto. Además, el carácter marcial se muestra implacable:

JUANA: ¡Insensato! ¡Basta de ilusiones! ¡Todo acabó para ti! Caíste en las manos de la doncella, manos terribles de las que no puedes redimirte ni salvarte. Si i hubieras caído en el poder del cocodrilo, en las garras del tigre, si hubieras robado a la leona sus cachorros, tal vez aún podrías implorar misericordia, mas encontrarse con la doncella es encontrarse con la muerte. Porque me ata al implacable cielo un pacto inviolable, espantoso, que me ordena matar a todo ser a quien ponga el combate en mi camino.

MONTGOMERY: Amenazadoras palabras son las tuyas, pero tierna tu mirada y tu aspecto no inspira pavor a quien logra verte de cerca. ¡Cómo me siento atraído hacia ti! ¡Por piedad!... ¡por la piedad natural en tu sexo, perdóname!

JUANA: no invoques mi sexo; no me llames mujer. Como el espíritu inmaterial, sin lazo alguno con la tierra, no tengo sexo; bajo esta armadura no late un corazón (Shiller, 1961: 158.)

Pero esta condición no puede durar para siempre, y pronto veremos a Juana de Arco titubear en pleno campo de batalla, dejando entrever por primera vez su lado femenino:

LIONEL: ¿Por qué me persigues y vienes pisándome los talones con tal implacable rabia? No es mi destino sucumbir a tus golpes.

JUANA: Te odio con toda el alma, te odio como a la noche, cuyo color llevas. [...]

LIONEL: Nada te resistió hasta ahora, poderosa heroína, y por donde quiera venciste, pero cesa desde este momento de afrontar. [...] Después de esto, no des un paso... Atiende el aviso, vuélvete atrás. [...]

(En el punto en que va a herirle, Juana ve su rostro y la mirada de Lionel la pasma. Queda inmóvil de súbito y deja caer lentamente la espada de sus manos.)

Lionel: ¿Por qué vacilas? ¿Quién te impide asestar el golpe mortal? Toma mi vida, ya que me arrebataste el honor. [...] (Shiller, 1961: 182).

En este momento, Juana vacila y permite que Lionel escape. A partir de ese momento, en que los franceses celebran la victoria, Juana aparece totalmente poseída por su naturaleza femenina:

JUANA: Y entre tanto yo, autora de esta gloria, permanezco ajena a la dicha común. Y mi corazón, transformado [...] ¿Yo llevo impresa en mi pecho, hasta ahora virginal, la imagen de un hombre? ¿Aquel corazón que iluminó un rayo del cielo, late a impulsos del amor humano? [...] ¡Ardo en amor por el enemigo de mi patria! (Shiller, 1961: 185).

En este momento, Inés Sorel le aconseja dejar las armas y ejercer la vida que le corresponde como mujer. Juana se opone, aunque parece esconder algo de envidia por la vida que lleva Inés, más acorde con su naturaleza femenina.

Schiller recalca, por tanto un gran giro en el personaje de Juana una vez se ha enamorado, cuando por fin ha surgido por fin su verdadera naturaleza de mujer. Desde este momento, ella ya no se siente cómoda por la vida que lleva, ni puede disfrutar de sus éxitos inundada por un gran sentimiento de culpa al ver la virgen María que hasta ahora llevaba en su estandarte:

(La Hire le presenta la bandera. Juana retrocede y se estremece.)

JUANA: ¡Atrás! ¡Atrás!

LAHIRE: ¿Qué os pasa? Os estremeceís ante vuestro propio estandarte... [...] En sus pliegues está representada la reina de los cielos, cerniéndose sobre la tierra. Como os ordenó la misma Virgen.

JUANA (mirando con espanto): ¡Es ella, la misma...! Así se me apareció. Mirad cómo frunce las cejas, y bajo los sombríos párpados llamea su mirada!

INÉS: ¡Deliráis! Volved en vos... Estais viendo visiones (Schiller, 1961: 189-190).

Desde este momento, en esta versión de Schiller ya no aparecerá más la Juana victoriosa, la Juana marcial. Ahora que ha incumplido su pacto celestial, estará condenada a perderlo todo: pronto su padre la acusará de bruja, y ella será incapaz de defenderse ante la mirada inquieta de la multitud.

Incluso el cielo se oscurece y empieza a llenarse de truenos en su huida de la ciudad, como si la naturaleza misma subrayara la caída en desgracia de Juana, aprovechando un simbolismo muy propio del período romántico.

Pronto ella es capturada por el bando inglés, pues sus aliados franceses han reconsiderado su postura hacia su antigua aliada demasiado tarde. Finalmente, después de obrar un último milagro al suplicar a Dios que la libre de las cadenas, Juana muere en el campo de batalla ayudando a los franceses a conseguir una nueva victoria. En esta libre versión de Juana de Arco, ésta no es juzgada ni ajusticiada, sino que el autor prefiere dejarla fenecer en su ecosistema natural: el campo de batalla.

¿Podríamos concluir que, una vez feminizada, Schiller le impide seguir con su exitosa naturaleza de mujer guerrera? Así, podríamos afirmar que en este preciso momento Schiller pretende que tomemos consciencia de la naturaleza de cisne negro de Juana de Arco, llevándola inmediatamente al fracaso.

Es destacable que incluso tantos siglos después de su muerte, el público asistente a las primeras funciones de *La doncella de Orleans* aún no fuera capaz de asumir con naturalidad la condición de mujer guerrera de Juana de Arco. Al parecer sí eran capaces de tolerar fugazmente su excéntrica naturaleza, gracias al carácter divino de su misión, pero necesitaba ver castigada la soberbia y el orgullo de aquella mujer luchadora.

Esta es la Juana de Arco del período romántico: un personaje lleno de melodrama y simbolismo cuyos actos poco tienen que ver con el personaje real en que se basa, pero que de nuevo sirve de espejo para reflejar a la sociedad contemporánea de su autor.

Además, su carácter de cisne negro empieza a verse acrecentado respecto a versiones anteriores. Y eso no ha hecho más que empezar, como veremos a continuación.

Las dos grandes Juanas del siglo XX

En el siglo XX destacamos dos obras especialmente destacables sobre la vida de Juana de Arco, ambas de una significativa calidad literaria: *Santa Juana*, De George Bernard Shaw (1923) y *L'Alouette*, de Jean Anouilh (1952).

Estas dos obras representan, además, el antes y el después que se sucedió en la representación teatral durante el pasado siglo. En la versión de Shaw aún encontramos una puesta en escena totalmente clásica, con escenografía y vestuarios realistas. Por lo tanto, todo lugar u objeto que se muestra en escena, pretende asemejarse al objeto que representa de manera directa.

L'Alouette, de Anouilh, ya representa la nueva concepción teatral expuesta por Peter Brook en su obra de cabecera, *El espacio vacío*. (Brook, 2001: 03-12). Ahora ya nada ni nadie tiene que parecer necesariamente lo que aparenta: el espacio escénico es totalmente neutro, y tan pronto puede representar la sala de juicios como el pueblo natal de Juana sin ningún cambio físico que lo subraye, cualquier objeto puede transformarse en otro sólo con cambiar la manera de asirlo, y unos pocos actores pueden transfigurarse en decenas de personajes sin tener que caracterizarse ni abandonar el escenario en ningún momento.

No debemos ser injustos con Shaw a la hora de comparar estas dos propuestas, puesto que su obra también está cargada de una gran modernidad teórica y dramática, especialmente en un epílogo donde aparecen entremezclados los personajes contemporáneos a Juana con un hombre del siglo XX, trastornando ligeramente las reglas ortodoxas del espacio y el tiempo dramático, que pronto veremos totalmente olvidadas en la versión de Anouilh.

Esta oposición también es extrapolable a su vocación de explicar y divulgar la vida de este personaje tan singular. Bernard Shaw invirtió un gran esfuerzo de investigación para redactar su *Santa Juana*, y a menudo encontramos réplicas reales extraídas de fuentes históricas contrastadas. El objetivo de Shaw es, sin duda, dar una interpretación minuciosa y definitiva de la singular vida de la muchacha. En cambio, Anouilh ya en el prólogo de *L'Alouette* deja muy claro que no ha dedicado ni el más pequeño esfuerzo para explicar el gran misterio que es Juana de Arco; él afirma contentarse tan sólo con maravillarnos ante algunos de sus hechos sin tener que justificarlos, tal y como sólo los niños son capaces de hacerlo.

Es evidente que las preocupaciones de la sociedad del siglo XX son muy diferentes a las del precedente, y ahora ambos dramaturgos pueden detenerse a explorar otras áreas que hasta ahora habían pasado inadvertidas.

El rasgo principal compartido por estas dos obras es, sin duda, la conciencia de la extrema singularidad del personaje dentro de su contexto histórico, así como la enorme dimensión de su éxito militar y político.

De hecho, este momento es el que parece maravillarse más por su condición de cisne negro; ahora ya no queda ni el más ligero vestigio de la cotidianidad con la que Shakespeare mostraba a Juana guerrera doscientos años después de su muerte. Ahora todo en ella es extraordinario y, o bien se intenta esclarecer su comportamiento hasta el último detalle -como en la versión de Shaw-, o dejamos que su misterio se despliegue ante nuestros ojos de manera inexplicable para el resto de mortales.

De un modo u otro, es evidente que ambos caminos evidencian una gran sensación de gran excepcionalidad histórica.

Curiosamente, en referencia a su carácter de cisne negro, en Shaw aún encontramos vestigios de eliminación de todo rasgo femenino en ella a raíz de su misión, a través de unos diálogos que nos recuerdan la postura de Schiller:

DUNOIS (*reconoce su temple y le da una palmada en el hombro*): Bien, tienes madera de soldado. Estás enamorada de la guerra.

Juana (*sorprendida*): El arzobispo me dijo que estaba enamorada de la religión.

Dunois: Yo también, Dios me perdone, estoy algo enamorado de la guerra, la zorra de ella. Soy como un hombre con dos mujeres.

¿Quieres ser tú una mujer con dos maridos?

JUANA (*confidencial*): Nunca tendré marido (Shaw, 1985: 88).

Otro de los rasgos característicos de la Juana de Shaw es la personal interpretación que hace él de su condena a muerte. Como ciudadano inglés, cabe reconocer que el dramaturgo se encuentra sin duda en un brete bastante incómodo. Afortunadamente, han pasado tres siglos desde la fría caracterización de Shakespeare, y en este caso Shaw puede afrontar este enfoque político desde un punto de vista mucho más amplio.

Para aminorar la responsabilidad del bando inglés, *Santa Juana* se fundamenta en la voluntad de explicar que el trágico final de la protagonista fue totalmente inevitable. En esta ocasión no se culpa en absoluto a Juana, ya que aparece desprovista de toda maldad, pero sí se explica su inevitable muerte mostrándola como un personaje tremendamente adelantado a su tiempo, que sin duda no podía encajar en la ortodoxia política y religiosa del siglo XV:

CAPELLÁN: ¿Cómo puede ser acusada de herejía si cumple todos los preceptos propios de una hija fiel de la Iglesia?

CAUCHON (*estalla*): ¡¡¡Una hija fiel de la iglesia!!! El mismo Papa no se atrevería a vanagloriarse de lo que ella afirma. Se comporta como si ella misma fuese la Iglesia. Lleva el mensaje de Dios a Carlos; y la Iglesia tiene que mantenerse al margen. Ella le coronará en la catedral de Reims, ¡ella, no la Iglesia! Envía cartas al rey de Inglaterra dándole la orden divina de que vuelva a su isla so pena de castigo divino, ¡que ella misma ejecutará! Permittedme que os recuerde que el mal nacido Mahoma, el anticristo, ya escribía este tipo de cartas. ¿Acaso se ha acordado alguna vez de la Iglesia en sus palabras? Nunca. Sólo de Dios y de ella misma. [...]

CAUCHON: ¿Qué pasará cuando cada muchacha se crea Juana y cada hombre Mahoma? Se me estremecen los huesos cuando lo pienso. He luchado contra eso toda mi vida (Shaw, 1985: 101-103).

Como vemos, la caracterización de Juana de Arco por parte de Shaw es muy evidente; el autor no la esconde en absoluto y ni siquiera le da miedo presentarla en términos contemporáneos totalmente anacrónicos:

WARWICK: Es la protesta del alma individual contra la interferencia del sacerdote. [...] Si tuviese que darle un nombre, me atrevería a llamarlo protestantismo.

CAUCHON (*le mira con dureza*): Lo entendéis maravillosamente, señor. Escarbad en un inglés y encontraréis un protestante. [...] Como sacerdote, he llegado a conocer la mente del pueblo llano; y allí podríais encontrar una idea más peligrosa aún. Sólo puedo expresarla con frases tales como: “Francia para los franceses”,

“Inglaterra para los ingleses”. [...] Cuando ella amenaza a los ingleses con echarlos de Francia, piensa sin duda en toda la extensión de tierras en que se habla francés. Para ella, la gente que habla francés constituye lo que la Sagradas Escrituras llaman una nación. Podéis llamar a este aspecto de la herejía nacionalismo, no puedo encontrarle mejor nombre. Sólo puedo deciros que es anticatólico y anticristiano; pues la Iglesia Católica reconoce un solo reino, el de Cristo. Dividid este reino en naciones y destronaréis a Cristo. Destronad a Cristo y, ¿Quién se interpondrá entre la espada y nuestras gargantas? El mundo perecerá en un caos de guerras (Shaw, 1985: 106-107).

Este enfoque es por tanto de gran interés teórico, con una profunda huella personal. La referencia en el texto a estos dos calificativos de ‘nacionalista’ y ‘protestante’ es frecuente, y el miedo que Cauchon siente por Juana está claramente expresado desde los ojos de un dramaturgo del siglo XX, mostrando a este obispo como un gran visionario.

Gracias a ese conocimiento, Cauchon se aleja de sus coetáneos y no duda en reconocer el talento político de Juana al coronar a Carlos, y afirma rotundamente que no la cree bruja, sino víctima del diablo. De hecho, Shaw pretende liberar de toda culpa a Cauchon, dejando muy claro que quien queme a Juana será la justicia secular y no la eclesiástica. El mayor terror de Cauchon, en realidad, es que Juana se convierta en un nuevo Mahoma, con miles de seguidores que se hayan escindido de la madre iglesia.

Así, habiendo creado una Juana de Arco protestante, Shaw juega un movimiento dramático de gran interés, y a la vez rompe el aparente conflicto entre Juana y Inglaterra, así como entre ella y la iglesia.

Por este motivo, el público contemporáneo a Shaw se encontró en el escenario a una muchacha pura, casta y de clara santidad, todo ello muy acorde con el sentir de los tiempos a raíz de la reciente canonización de Juana de Arco, tan sólo tres años antes del estreno de esta pieza teatral.

La inocente Juana dibujada por Shaw se ve obligada a enfrentarse a un mundo que aún no estaba preparado para tomar su mensaje, y por tanto su destino es inevitable sin que se pueda acusar directamente a nadie por ello. En realidad, este destino aparece resumido en una única réplica:

CAUCHON: Mujer, has dicho bastante como para quemar a diez herejes (Shaw, 1985: 140).

Por lo tanto, en esta versión más que en ninguna otra, el verdadero culpable de la muerte de Juana de Arco es precisamente su carácter de cisne negro. Ciertamente este rasgo ya no aparece tan centrado en su carácter masculino como en las otras obras que hemos comentado, pero sin duda estos atributos contribuyen en gran parte a la caída de Juana de Arco, justificándolo a raíz de la percepción social con la que ella chocaba frontalmente.

Cabe destacar que esta argumentación es plenamente compartida en la versión de Anouilh. Pese a los enfoques opuestos tomados por estas dos obras teatrales, en *L'alonette* podemos comprobar una argumentación similar a la que hemos visto en *Saint Joan*:

PROMOTOR (ladra): ¡Escuchadla! ¡Escuchadla! Dice que no hay Milagros.

JUANA: Sí señor. Me parece simplemente que los verdaderos Milagros no deben de ser juegos de magia o de física recreativa. Los charlatanes en la plaza de mi pueblo también los hacían... Los verdaderos Milagros, los que hacen sonreír de gozo a Dios en el cielo, deben ser aquellos que los hombres hacen solos, con el valor y la inteligencia que les ha dado.

CAUCHON: ¿Mides la gravedad de tus palabras, Juana? Estás a punto de decimos, tan tranquilamente, que el verdadero milagro de Dios en este mundo sería le hombre, nada más. El hombre que solo es pecado error, torpeza, impotencia... (Anouilh, 1968: 50).

En realidad, pese el enfoque más mágico que inunda toda la obra de Anouilh, la composición de personaje de Pierre Cauchon es bastante similar a la de Shaw. Ciertamente ya no aparece presentado de manera tan benévola, pero sí representa una situación bastante neutra en relación a sus coetáneos eclesiásticos, intentando muy a menudo ayudar a Juana para salvarla de su error:

CAUCHON: Voy a tenderte por última vez la mano, la mano grande y caritativa de la Madre que quiere recobrarte y salvarte. Pero ya no tendrás otro plazo. Escucha este estruendo; es la muchedumbre que desde el amanecer aguarda... Llegaron temprano para tener buenos sitios. (...) No son malos. Son los mismos que habrían venido a aclamarte en tu entrada triunfal si hubieses tomado Ruán. Las cosas han rodado de otra forma, eso es todo; ahora vienen a verte quemar. Para ellos, a quienes nada les ocurre, el triunfo o la muerte de los grandes de este mundo es su espectáculo. Hay que perdonarles, pagan toda su vida bastante caro el ser pueblo, para tener estas pequeñas distracciones.

[...]

JUANA: Monseñor me habla con dulzura, pero no sé si es para salvarme o para derrotarme. Y como se verá obligado en seguida a hacerme quemar de todas maneras, lo perdono (Anouilh, 1968: 61-62).

Como vemos, tanto Shaw como Anouilh plasman el triste destino de Juana como algo inevitable dada su extrema singularidad, sin un villano claro y absoluto al que responsabilizar.

Como curiosidad, cabe destacar que en *L'alouette* no se muestra el trágico destino de Juana en la pira. En un arrebatado poético, la dramaturgia deshace súbitamente las leyes naturales del tiempo y el espacio y permite que los personajes detengan la ejecución de Juana. En un final cargado de sentimiento, afirman querer detener la vida de Juana en el momento de la coronación de Carlos VII, provocando un súbito flashback bastante sorprendente:

CAUCHON: ¡Deshaz la hoguera, hombre! ¡Desata a Juana! Y que le traigan su estandarte

CARLOS: Este hombre tiene razón. El verdadero final de la historia de Juana, el verdadero final que no finalizará nunca, que se repetirá siempre, cuando se hayan olvidado o confundido nuestros nombres, no está en su miseria de animal acorralado en Ruán, está en la alondra a pleno vuelo, en la Juana de Reims con toda su gloria. El verdadero final de la historia de Juana es feliz.

[...]

BEAUDRICOURT: Afortunadamente llegué a tiempo... ¡Los muy imbéciles iban a quemar a Juana de Arco! ¿Os dais cuenta? (...)

El cortejo inicia su marcha camino del altar. Todos se arrodillan, en grupo. Sólo Juana está de pie, apoyada en su estandarte, sonriendo al cielo, como en las imágenes. El arzobispo coloca la corona en la cabeza de Carlos...

Órganos triunfantes, campanas, cañonazos, vuelo de palomas, juegos de luz, si es posible, que parezcan reflejos de las vidrieras de la catedral y que transforman la decoración. Cae lentamente, sobre esta hermosa imagen de libro de estampas el telón (Anouilh, 1968: 75-76).

Juana de Arco a las puertas del siglo XXI

Hasta aquí hemos revisado las principales obras teatrales ‘canónicas’ sobre Juana de Arco. Hay, evidentemente, muchísimas más, como la oscura versión de Bertolt Brecht situada en el Chicago de principios del siglo XX

titulada *Santa Juana de los mataderos*, un sinfín de novelas dedicadas al personaje y también versiones fílmicas, como por ejemplo las de Dreyer o Bresson que son de gran interés tanto artístico como histórico.

Aún así, para cerrar este artículo queremos destacar otro texto que, aunque mucho menos conocido, nos ayuda a comprender la extrema plasticidad del personaje de Juana, que tiene esa singularidad especial de transfigurarse totalmente en las manos de cada dramaturgo sin perder su esencia, y a la vez perderla toda.

En *The second Coming of Jean of Arc*, estrenada a las puertas del siglo XXI y traducida a cuatro idiomas, la dramaturga Carolyn Gage muestra a una Juana de Arco que quiere compartir su experiencia con las mujeres del mundo moderno. En forma de monólogo, a ellas se dirige directamente, haciéndoles ver que quizá su posición social no haya variado tanto a lo largo de los siglos.

Se trata, pues, de una obra teatral principalmente dirigida al público femenino, y concretamente enmarcada dentro del ámbito gay. Su tema principal, casi omnipresente, gira en torno a la misoginia, y en prácticamente cada una de sus páginas hay una queja o una reivindicación al respecto. Resulta interesante ver que la Juana de Arco que presenta Carolyn Gage no es muy optimista ni alentadora, en lo que respecta a la evolución social de la mujer a lo largo de estos seis siglos:

My story is not a sidelight of history, some piece of local color, optional reading. My story is the story of all women, and my suffering is *identical* to yours. My trial is the trial of all women. My misguided crusade is all of our misguided crusades. My enemies are your enemies. My mistakes are your mistakes. The voices I hear are your voices. And the voices you hear are my voices (Gage, 1994: 3).

Para esta autora, la elección de este personaje no fue nada gratuita, sino que aprovechó todo lo que encontró en la vida de Juana de Arco para aliviar sus propias frustraciones personales, lo cual deja meridianamente claro en el prólogo que redactó para su obra:

The Second Coming of Joan of Arc was my “coming out” play, shortly after I came out as a lesbian, left my marriage, was compelled to leave my church, recovered my memories of childhood abuse, became estranged from my family, and began to identify myself as a professional playwright. [...]

The Second Coming of Joan of Arc was my manifesto, and it was also my tribute to all of the women I knew who had ever been raped. [...] I was coming to understand the sources of the anger, confusion, and identity issues I had experienced as a young woman. I wanted to create a character who could transform shame into pride, self-doubt into militant conviction, and self-hate into blazing anger at a system that is bent on turning women against ourselves and against each other (Gage, 1994: vi-vii).

Tal y como nos advierte en este prólogo, es muy destacable el moldeamiento que hace la autora de Juana, atrayéndolo hacia sí misma y sus intereses, convirtiendo las convergencias que entre su vida y la de Juana en una metáfora universal. En *The second coming of Joan of Arc* todo sorprende, desde la caracterización deliberadamente masculinizada de Juana, hasta la reinterpretación que propone ella misma de sus voces:

My voices... My voices weren't all that special. Everybody hears voices. Everybody's got somebody leaning over their shoulder, whispering in their ear what they should do and what they shouldn't do. [...] No, the real problem for civilization comes when a woman decides to invent her own voices and then believe in them. See, that's almost like thinking for yourself. [...] You're surprised to hear me say I invented my voices? [...] Hey, come on, we all invent our voices. Mine were just more blatantly fictional, that's all.

Some role models, right? Michael, Catherine, Margaret. And guess what? I grew up to lead an army, dress like a man, and stand trial for my religious beliefs. No, my life wasn't original at all. I copied my role models just as faithfully as any one of you copy yours. [...] What I should have noticed was that the only happy ending was the man's. What I also should have noticed was that a conquering male gets an entirely different reception than a conquering female (Gage, 1994: 5-7).

A continuación, la Juana de Carolyn Gage insiste en que su mayor pecado fue ser mujer, un proceso que empezó con la pubertad, período que odiaba profundamente y le causaba pavor. Al parecer fue en ese momento, en el de la feminización, en que sus amigos y sus amigas infantiles empezaron a diferenciarse unos de otros, algo que ella no quería. Detestaba verse forzada a ser mantenida por un hombre, y para evitarlo, se forzó a comer lo mínimo posible y se acabó convirtiendo en una anoréxica que no llegó a iniciar nunca su menstruación, permaneciendo por tanto al límite de lo asexual.

El público asistente se encuentra repentinamente, para su sorpresa, ante una Juana anoréxica que odia su físico y su condición de mujer que, además, acabará confesando su lesbianismo. Al parecer, la Juana de Gage descubrió su verdadera sexualidad en su Domrémy natal con Hauviette, una de sus amigas de infancia:

Hauviette and I had been very, very close, until the year I ran away. We had grown up together. We had taken our first communion together, which was a very special thing. See, it was a custom in my village for the girls who shared their first communion to sleep with each other. She would come over to my cottage, or I would go over to hers. We would sleep in the same bed together. [...] (*Remembering.*) We were *girls*... Hauviette and I were more than best friends. We were one soul. We knew this, and we had always planned to live together after we grew up. But, like I said, there was this terrible thing, puberty. Hauviette got engaged. I wouldn't even speak to her. How could she do that to me, after I had gone to so much trouble to break off my engagement? So I left Domremy (Gage, 1994: 32).

En realidad, la referencia a Hauviette pretende resumir y concentrar todos los cabos sueltos de la dramaturgia. A partir de esta referencia en el desenlace de la obra, Juana reflexiona sobre su amiga, y sobre el testimonio que dejó ella en el Juicio de rehabilitación que tuvo lugar veinte años después de la muerte de Juana de Arco:

Anyway, here she is twenty years later, testifying. And what does she say? She says she cried her eyes out when she heard I had left Domremy. She says she loved me because I was so good. And then she described how we used to lie in each other's arms like lovers. That's what she said. You can look it up. It's in the transcripts. [...] She's forty years old and married, standing in front of a room full of Catholic priests and judges, and she says this about a girl who's been dead for twenty years, a girl who left her without saying good-bye. Hauviette. She had more courage than I did. It was easier for me to face the English army, the French Inquisition, and even the executioner than to look at her and say, "I love you." There is one crime I committed. It's one they overlooked in my trial, but it's the one for which I suffered the most (Gage, 1994: 32-33).

Evidentemente, tanto su anorexia como su lesbianismo son una deformación del personaje. Aunque ambos se han extraído a partir de datos históricos (Sackville-West, 2003: 98; Pernoud, 1966: 80-81.), la dramaturga no siempre ha sabido comprender estos detalles dentro de su contexto medieval. Aún así, cabe reconocer que Carolyn Gage presenta una sólida construcción de personaje, con una gran coherencia interna y sin duda con mucho interés teatral.

Porque, pese a eso, la Juana de Arco de Carolyn Gage sigue siendo Juana de Arco. La mujer guerrera, el cisne negro. Santa o bruja, protestante o lesbiana, siempre su esencia sigue estando allí, permitiendo que una nueva dramaturgia siga reinterpretándola de nuevo.

Conclusión

Es irrelevante que a la Juana de Shakespeare se la condene por bruja, a la de Schiller por tener sentimientos de mujer, a las de Shaw/Anouilh por estar adelantada a su tiempo, y a la de Carolyn Gage por lesbiana. Lo verdaderamente interesante, a lo largo de estas cinco encarnaciones del personaje es, tal y como hemos avanzado previamente su carácter poliédrico, su capacidad de convertirse en icono para diferentes épocas, diferentes realidades, diferentes públicos.

Esta naturaleza tan cambiante, sin duda singular, quizá no sea tan sorprendente si tenemos en cuenta que se trata de un personaje que, ya en vida, fue calificado simultáneamente de santa y de bruja, de virgen y puta (Sackville-west, *íbid*: 15-29). Así, su naturaleza de ‘cisne negro’ ya emana de sus propios contemporáneos, y a lo largo de sus encarnaciones teatrales no se ha apagado ni un ápice. Aún hoy, para un espectador contemporáneo de la obra de Shakespeare, Schiller, Anouilh o Gage, Juana sigue siendo un personaje totalmente extraño y ajena a la norma, un cisne negro cuya naturaleza aún no ha sido comprendida del todo.

Y sin ninguna duda, esta lista seguirá creciendo en el futuro. Es evidente que aún no hemos sido capaces de ver toda la multiplicidad de rostros que esconde Juana de Arco, esa muchacha analfabeta que decidió romper todas las convenciones que la rodeaban para cambiar el destino de su país y coronar a un rey.

Bibliografía utilizada:

- Anouilh, H. (1968). *La alondra*. Barcelona: Editorial occitania.
- Bloom, H. (2001). *Shakespeare, la invención de lo humano*. Barcelona: Anagrama.
- Brook, P. (2001). *El espacio vacío*. Barcelona: Ediciones Península.
- Gage, C. (1994). *The second coming of Joan of Arc*. Scottsdale :Herbooks
- Murray, M. A. (2010). *The Witch-cult in Eastern Europe*. Champaign: Book Jungle.
- Pernoud, R. (1966). *Joan of Arc by Herself and her Witnesses*. Lanham: Scarborough House.
- Pernoud, R. (1955). *The Retrial of Joan of Arc*. San Francisco: Ignatius Press.
- Sackville-West, V. (2003). *Juana de Arco*. Madrid: Siruela.
- Shakespeare, W. (1989): *El rei Enric VI (primera part)*. Barcelona: Vicens Vives.
- Shakespeare, W. (2000). *Enrique VI*. Barcelona: Planeta.
- Schiller, F. (1961). *Dramas (volumen 2)*. Barcelona: Editorial Iberia.
- Shaw, G. B. (1985). *Santa Juana*. Madrid: Cátedra.

Recebido: 01 de outubro de 2013
Aprovado: 23 de novembro de 2013