

CARMEN PÉREZ ROMERO

ÉTICA Y ESTÉTICA EN
LAS OBRAS DRAMATICAS
DE
PEDRO SALINAS Y T.S. ELIOT

UNIVERSIDAD  DE EXTREMADURA

U
EX

1995

Índice:**Pág.**

1. La concepción ética en los dramas de Pedro Salinas y T. S. Eliot.	
Salinas y Eliot en el teatro.....	8
1.1. El concepto de la realidad en Salinas y Eliot.....	27
1.1.1. La realidad de la cultura.....	29
1.1.2. Realismo y misterio.....	29
1.1.3. Realidad, ilusión y apariencias.....	33
1.1.4. La realidad escénica en las piezas de Salinas, T. S. Eliot y J. B. Priestley.....	36
1.2. Conceptos filosóficos en las piezas de Salinas y T.S. Eliot.	
El idealismo de Bergson en Salinas y Eliot.....	43
1.2.1. Ecos de otras voces.....	47
1.2.2. Trasfondo religioso.....	50
1.2.3. La presencia de textos religiosos.....	54
1.2.3.1. Religión, misterio y poesía.....	56
1.3. Análisis de los personajes.....	59
1.3.1. Personajes en crisis.....	59
1.3.2. Personajes “between two worlds”.....	63
1.3.2.1. Los guardianes.....	63
1.3.2.2. Personajes trascendentes.....	72
1.3.2.2.1. El libre albedrío.....	76
2. La estética en los dramas de Salinas y Eliot.....	91
2.1. Técnicas para plasmar las dos realidades.....	97
2.1.1. El coro.....	101
2.1.2. Alternancia de registros lingüísticos.....	102
2.1.3. Vulgarismos y malapropismos.....	111
2.1.4. Distorsión fraseológica.....	113
2.1.5. Ecos.....	114
2.2. Otros recursos formales.....	117

2.2.1. Recursos anafóricos.....	118
2.2.2. <i>Variatio y traductio</i>	121
2.2.3. Aliteración.....	123
2.2.4. Ambigüedad léxica.....	124
2.2.5. Recursos metafóricos.....	128
2.3. El simbolismo en los dramas de Salinas y Eliot.....	135
2.3.1. Campos semánticos.....	136
2.3.2. El tiempo en Salinas, Eliot y Priestley.....	148
2.3.3. Los nombres en Salinas y Eliot.....	155
Obras consultadas.....	159
Índice.....	171

1. La concepción ética en los dramas de Pedro Salinas y T. S. Eliot. Salinas y Eliot en el teatro¹.

Para cualquier estudioso interesado por la literatura comparada, la lectura en cotejo del teatro de T. S. Eliot (1888-1965) y de Pedro Salinas (1892-1957) ofrece un abundante material de semejanzas en un análisis, que planteado desde una perspectiva comparatista produce, en más de una ocasión, cierta sorpresa por el hecho de que no existan en la crítica alusiones al respecto. Los dos escritores son claros exponentes de la época histórica que les tocó vivir, así como de sus propias circunstancias vivenciales: alejamiento de sus raíces geográficas —voluntario en el caso de Eliot, y en el de Salinas forzado por la contienda española. Tanto Salinas como Eliot dejan abundantes pruebas de su inquietud por la búsqueda de la expresión del lenguaje, y lo hacen practicando los más variados géneros: lírico, dramático, narrativo y ensayístico; pero ambos parten de la lírica. Los dos se dedican a la enseñanza en diverso grado y a ambos se les considera maestros de maestros.

En su interesante estudio "Kulturkritik" (Young et al., 60), K.M. Sibbal insiste en el hecho de que, tanto Eliot como Guillén y Salinas, "were, of course, providing the apologia and explanation for their own poetry. The strategy in their *kulturkritik* was ultimately to furnish the setting, the literary climate, for poetry which was difficult, complex, and more allusive 'in order to force, to dislocate if necessary, language into meaning.'" Y trata de confirmarlo con unas palabras del propio Salinas en *El defensor*, que vale la pena reproducir:

En el lenguaje el hombre existe en su hoy, *se vive*; se siente vivo en su pasado, hacia atrás; *se retrovive*; y, más aún, se juega su carta hacia el futuro, aspira a perdurar; *se sobrevive*. Visto así, el lenguaje ya es mucho más que una actividad técnica, práctica, un medio de comunicación que termina cuando logra su cometido circunstancial; es una actividad trascendental, es un hacer de salvación.

Pero lo que más nos interesa en estos momentos es el hecho de que, tanto Salinas como Eliot, se decidieran a probar el género dramático² en un período de madurez. No son

1.- Este epígrafe viene sugerido por una pregunta que se hace Hinchliffe, quien, en su "Introducción" a *T.S. Eliot: Plays*, (1985, 8) escribe: "But the question remains as to whether Eliot became a poet of the theatre, or remained merely a poet in the theatre." Como quiera que se perciben múltiples puntos de confluencia entre Salinas y Eliot, parece oportuno servirse de esa idea para aplicarla a ambos, porque tales palabras cuadran también al poeta español como podrá confirmarse al final de este análisis.

2.- Tal vez respondiendo a una especie de fuerza interior que impulsa al poeta hacia el teatro, tal como Eliot resume en los siguientes términos: "[M]ost of the greatest English poets had tried their hand at drama" (*OPP*, 80).

pocos los críticos de Salinas y de Eliot que se preguntan qué es lo que induce a los dos poetas a adentrarse en el mundo de las tablas³; incluso los dos creadores parecen sentir cierto prurito en explicar los motivos que les impulsan a esa nueva actividad⁴. Veremos, pues, a modo de referencia inexcusable algunos ejemplos ilustrativos en este punto recogidos tanto en la obra ensayística de los dos poetas como en la que genera el estudio de sus obras.

* * *

No es difícil entender las razones por las que la poesía de Salinas y de Eliot ha oscurecido, en buena medida, su labor como dramaturgos⁵. Sin embargo, no se puede llegar al conocimiento de estos autores sin analizar su “entire creative production as an integral whole”, comenta Crispin (2), quien también se lamenta de la falta de atención prestada al teatro de Salinas. El hecho indudable es que los dos poetas han reflexionado sobre el género teatral en una clara manifestación del atractivo que éste tenía para ellos. Eliot, bien es cierto, se mostró casi siempre descontento de su actividad en este último género, y es reiterativo y tajante en este sentido. Para el autor de *The Waste Land, Murder in the Cathedral* (1935)⁶ es un punto final. Por otra parte, no manifiesta satisfacción alguna ante el resultado de *The Family Reunion* (1939). Asimismo, considera *The Cocktail Party* (1949) como “a failure as a play”. Sin embargo, el teatro vuelve una y otra vez a acudir a la mente de este escritor, y son múltiples las ocasiones en las que discurre sobre poesía y drama⁷, refiriéndose a estos dos conceptos como vertientes de un mismo todo, que es el arte de expresión verbal⁸. Por su parte, Eliot entiende que la misión de un poeta que escribe teatro consiste en

to bring poetry into the world in which the audience lives and to which it returns when it leaves the theatre; not to transport the audience into some imaginary world totally unlike its own, an unreal world in which poetry is tolerated... (OPP, 121).

3.- Género para el que debe establecer nuevos cánones, según escribe el propio Eliot (Hinchliffe, 1985, 24): “So the poet with ambitions of the theatre must discover the laws, both of another kind of verse and of another kind of drama...”

4.- “El primer proyecto teatral de Salinas”, escribe Ruiz Ramón (1991, 20), “se sitúa a comienzos de 1930.” Así es, en efecto: el poeta español, en una carta a Guillén, le habla de su “primer proyecto de teatro” que, según él, tiene “perfectamente planeado”.

5.- Vialla Harfield-Méndez (395) confirma esta idea al hablar de que “La mayoría de los estudios críticos de su [de Salinas] obra tiende a dejar a un lado la producción teatral y de ficción,” Reconoce, asimismo, que “pocos ensayos críticos cruzan las líneas genéricas”; y el presente estudio no es una excepción.

6.- En un momento dado escribe: “I kept in mind the versification of *Everyman*, hoping that anything unusual in the sound of it would be, on the whole, advantageous” (OPP, 80). De esta forma elude el verso blanco con la clara intención, según él, de evitar “any echo of Shakespeare...” (OPP, 79).

7.- “The ideal medium for poetry, to my mind, and the most direct means of social ‘usefulness’ for poetry, is the theatre...”, escribe en *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1957, 153). Por ello manifiesta su deseo de escribir para una audiencia lo más amplia y variada posible, inclinando su preferencia hacia espectadores de formación insuficiente o carentes de formación.

8.- Esta particularidad probablemente explique la alternancia entre realismo y misterio en las piezas teatrales del poeta americano. Otro dato ocurre con Salinas: la doble opción del dramaturgo frente al público también se plantea por parte de éste, tal como lo evidencian las siguientes palabras recogidas por Ruiz Ramón (1991, 21): “Para ‘encararse con esa masa que es el público’ sólo hay dos procedimientos: halagarle el gusto, renunciando al arte, o ‘imponerle genialmente gustos nuevos’.”

Es muy significativa la considerable preocupación que muestra por el teatro y la permanente inclinación que siempre sintió hacia esa manifestación artística⁹. La gran cantidad de referencias recogidas en diversos medios —opiniones vertidas en conferencias o entrevistas, comentarios escritos en su labor como crítico, las seis piezas¹⁰— pone de manifiesto su interés por esta área de labor creativa, como ha podido comprobar cualquier estudioso del tema así como su afán de acercarse a los cánones que imperaban en su época siempre que no constriñeran su concepción ética¹¹. De acuerdo con los planteamientos eliotianos, “From the point of view of literature, the drama is only one among several poetic forms.” (SW, 61), idea que matizará un poco más adelante al añadir: “Nevertheless, the drama is perhaps the most permanent, is capable of greater variation and of expressing more varied types of society, than any other.”¹².

Aunque estos razonamientos apuntan hacia la vacilación patente en Eliot sobre si escribir sus dramas en verso o en prosa, en el fondo lo que subyace es la contienda entre los dos géneros, el lírico y dramático. De no ser así, ¿qué objeto tiene el discutir sobre la cuestión del teatro en verso o en prosa? Dejando a un lado este problema, y obviando también si existe o no coherencia¹³ en los planteamientos de T. S. Eliot desde su concepción estética y teórica¹⁴ hasta la aplicación práctica de sus presupuestos, nos centraremos en el objetivo primordial de este trabajo, no sin indicar antes que, a lo largo de estas páginas, se pondrá de manifiesto si su teoría es consistente o no con respecto a su producción dramática.

El problema citado más arriba se percibe con mayor nitidez en el estudio comparado de los dos escritores de que nos ocupamos. Tanto en el caso de Salinas como en el de Eliot, uno se pregunta si estamos ante un poeta-dramaturgo o un dramaturgo-poeta; es decir, si lo

9.- A tal efecto, escribe: “It may be, as I have read, that there is a dramatic element in much of my early work. It may be that from the beginning I aspired unconsciously to the theatre...” (OPP, 90). Incluso comenta que es probable que los demás estén cansados de oír sus opiniones sobre este tema (Ibid., 72).

10.- En general, y partiendo de la opinión del propio Eliot, se considera que constituyen dos temas: *Sweeney Agonistes* (1932), *Murder in the Cathedral* (1935) y *The Family Reunion* (1939) constituyen la primera configurando la segunda *The Cocktail Party* (1949), *The Confidential Clerk* (1953) y *The Elder Statesman* (1958). *Sweeney*, endienden algunos críticos, es el núcleo de *TFR*. Aun cuando fuera interpretando en un principio como un poema, hoy la crítica la cataloga como fragmento de pieza dramática e incluso gemen de dicha pieza si bien no todas las opiniones coinciden: Ronald Gaskell (Hinchliffe, 1985, 142), discrepante en este punto --y aludiendo a los razonamientos que se plantean entre Agatha y Mary--, escribe: “These insights are into a reality beyond time. And it is this that aligns *The Family Reunion* with *Four Quartets* rather than with *Sweeney Agonistes*”.

11.- El segundo bloque se distingue, en opinión de Hinchliffe (1985, 42), “from Eliot's earlier plays by their author's obvious desire to accommodate himself to the conventions of the stage at their most conventional level”.

12.- Cfr. “The Possibility of a Poetic Drama” (SW, 61). Y en “A Dialogue on Dramatic Poetry” (SE, 46) escribe: “Feeling and rhythm are related. The tendency, at any rate, of prose drama is to emphasise the ephemeral and superficial; if we want to get at the permanent and universal we tend to express ourselves in verse”.

13.- Son varios los críticos que puntualizan que existen ciertas discrepancias entre las ideas expresadas por el Eliot crítico y el Eliot creador. Spurr (1984, 111) escribe: “One finds evidence of an inner dissension regarding the nature of the creative imagination in practically everything that Eliot wrote”.

14.- Coghill (63), en la “Introduction” de su edición de *TFR* --tras unas citas de *Murder* en las que comenta la medida de los versos--, escribe lo siguiente: “[B]ut the experiment at least demonstrates that Eliot's practice is more flexible than his theory, except in one point --that this passionate language gives the sound of natural conversation, though it is more than that; it is poetry too”.