LA FORMA DRAMATICA EN T. S. ELIOT

CARMEN SOLER MONREAL
Universidad Politécnica de Valencia

En estas líneas pretendemos hacer una recopilación de las ideas de Eliot en cuanto a la forma en el teatro, de modo que podamos comprender los planteamientos de su producción dramática. Más que detenernos en cada uno de sus dramas poéticos, explicaremos las razones mismas de su surgimiento en un autor como T. S. Eliot.

A propósito de los metafísicos, Eliot afirma que la función de la poesía es la de hacer más conscientes y precisos emociones y sentimientos que son comunes a la mayoría de las personas, y la de llevar a la esfera del sentimiento lo que sólo había existido en el pensamiento. De este modo se crea una unidad de elementos que estaban inconexos en la experiencia[1]. El poeta debe valerse, no de su personalidad, sino de un medio concreto en el que poder combinar impresiones y experiencias de formas inesperadas. Está obligado a concebir emocional y dramáticamente la verdad de su tiempo. No importa cuál sea ésta, lo que cuenta es la intensidad del proceso artístico, la presión bajo la que tiene lugar toda la fusión de elementos. Y para Eliot, el escritor que tiene más facilidad en eliminar su "personalidad" y fundir la idea con la realidad externa es el dramaturgo:

> The essential is to get upon the stage this precise statement of life which is at the same time a point of view, a world which the author's mind has subjected to a complete process a simplification[2].

1 Clark Lectures. 1 st. one: 10, en E. Lobb, *T. S. Eliot and the Romantic Critical Tradition* (London: Routledge and Kegan Paul, 1981), p. 3.

2 T. S. Eliot, "The Possibility of a Poetic Drama", *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, (London: Methuen and Co., Ltd., 1920), p. 68.

El teatro es un medio que aglutina múltiples y heterogéneos fenómenos; procesos culturales y significatiovs, relaciones del tipo estímulo-respuesta, puras emociones, factores psicofisiológicos, inscripciones ideológicas, etc. Con el teatro además se crea una ilusión de universalidad. Se tiene la ambición de dar cuenta de una totalidad, tanto si ésta se inserta en un brillante universo como si se apoya enteramente en el espacio del lenguaje[3]. En este sentido entendemos la noción de "impersonalidad" del teatro que Eliot reclama.

De entre las posibilidades que se le ofrecen, Eliot se decantará por el drama en verso. De hecho, desde que comienza a escribir, Eliot tuvo la obsesión de restaurar el drama poético inglés. Por dos razones: muchos poetas se dedicaban a escribir teatro y gran parte del público quería dramas en verso[4]. Para Eliot, el drama representa el género más permanente, lo que es capaz de mayor variación y de representar los tipos sociales más diversos. Y Eliot pretende volver a la forma de teatro isabelino, donde el público está preparado para recibir entretenimiento, mezclado con una buena dosis de poesía[5].

Es tradicional establecer una distinción entre poesía y prosa. La prosa se considera el lenguaje del conflicto, de aquéllos que intentan modificar la sociedad. La poesía, en cambio, se considera el lenguaje del hombre que no es crítico del mundo palpable, sino ciudadano de su mundo privado. La poesía sería el medio de expresar el interior del hombre. La prosa sería lo que se habla en sociedad[6]. Y el drama del siglo XX recoge estas controversias permitiendo que se distinga entre las obras que han tratado al hombre inmerso en la sociedad y las que se han dedicado al hombre dentro de su mundo privado e íntimo. Lo que Eliot buscaba con su opción dramática era una forma de expresión que le permitiera aunar los requisitos de la poesía y de la prosa. Las razones por las que se inclinaba por un teatro en verso eran que el drama en prosa tiende a subrayar lo efímero y superficial, mientras que la forma de alcanzar lo permanente y universal era a través del verso. El drama en prosa resulta ser un producto del drama en verso:

---

3 *Diccionario Enciclopédico Larousse* (Barcelona: Planeta, 1984), XV, pp. 2.294-2.295.

4 T. S. Eliot, "The Possibility of a Poetic Drama", p. 60.

5 Ibid., p. 70.

6 G. Lloyd Evans, *The Language of Modern Drama.* (U. K., Everyman's University Library/Totowa, Rowman and Littlefield, 1977).

Per se drama is merely a slight by-product of verse drama. The human soul, in intense emotion, strives to express itself in verse... The tendency, at any rate, of prose drama is to emphasize the ephemeral and superficial; if we want to get at the permanent and universal we tend to express ourselves in verse[7].

Es más, parece que drama y verso se implican mutuamente:

What makes it most dramatic is what makes it most poetic. The same plays are the most poetic and the most dramatic, and this not by concurrence of two activities, but by the full expansion of one and the same activity. I agree that the dramatist who is not a poet is so much the less a dramatist[8].

Pero sería conveniente referirnos aquí a la distinción entre "poetry" y "verse". "Verse" se refiere a un tipo de poesía que se enfrenta a un público, y que está condicionada en su expresión por dicho público. Por "poetry" se entienden aquéllos momentos de especial carga emocional dentro de la obra dramática. Así, en el drama hay dos principios: uno estructural, que se refiere a la estructura global, cuya base es el "verse", normalmente continuo y con un ritmo regular, y un principio "textural" que emplea la "poetry" en momentos de intensidad, y que por tanto es esencialmente discontinuo[9].

"Poetry" y "verse", a estas dos nociones reduce Frye la forma de escribir: una retórica, expresión de la propia mente del poeta; otra, condicionada por un público. Eliot, sin embargo, defiende la existencia de "the three of poetry". La primera es la voz del poeta que habla consigo mismo o con nadie. La segunda es la voz del poeta que se dirige a un auditorio y que, por tanto, ha tenido que despojarse de la "personality" de la que al principio hemos hablado. La tercera es la voz del poeta cuando trata de crear un personaje dramático en verso y dice, no lo que diría él mismo, sino lo que puede decir dentro de los límites de un personaje ficticio que se dirige a otro personaje ficticio. Estas tres voces corresponden al verso no dramático, cuasi-dramático y dramático respectivamente. A menudo aparecen juntas la primera y la segunda en poesía no dramática; y se dan junto con la tercera en poesía dramática, siempre en un grado que las haga necesarias a la acción y nunca como mero ornamento.

Con la reinstauración del drama en verso, Eliot pretende una forma ampliamente popular sin que deje de ser arte. Quería poner el énfasis en el ritmo, como elemento primordial de la experiencia dramática, que tuviera al público suspenso más allá

7 T. S. Eliot, "Poetry and Drama", *Selected Prose* (London: Penguin, 1953), p. 75.
8 T. S. Eliot, "The Music of Poetry", ibid., p. 53.
9 N. Frye, *T. S. Eliot.* (Edimburg/London: Oliver & Boyd Ltd., 1963), p. 36.

del nivel de la consciencia. Y la forma de mezclar estos dos aspectos, música y drama, acción y palabra, estaba en el drama en verso. Pero la poesía de una buena obra en verso no debía ser un mero ornamento sino que lo covertía en algo diferente y más dramático puesto que:

> To work out a play in verse is to be working like a musician as well as prose dramatist,... The verse dramatist must operate on two levels at once, dramatically with the character and plot,... (and) underneath the action, which should be perfectly intelligible, there should be a musical pattern which intensifies our excitement by reinforcing it with feelings from a deeper and less articulate level[10].

Desde un principio es el problema de la forma el que ocupa el primer plano. En sus escritos, Eliot casi nunca profundiza en problemas de contenido. La forma siempre tiene para él algo funcional en sí; ve en ella un principio de abstracción de la vida. El verso, de este modo, se convertía en un requisito previo para su drama poético.

A propósito del verso más adecuado, Eliot descarta de entrada el eco de Shakespeare con el "blank verse" ya que "so much non-dramatic poetry has been written in the last three hundred years. Our minds are saturated in these non-dramatic works in what is formally the same kind of verse"[11]. Asimismo huye del "high style" y del drama heroico, un tipo de drama que él no quería escribir. Huía de lo meramente decorativo y pictórico, que había convertido a la poesía en algo absolutamente apartado de la vida humana.

El era consciente de que aquélla no era una época de héroes sino la era del hombre de la calle, que se expresaba con un lenguaje coloquial, asociativo. Comprendió que el error de muchos de los dramaturgos en verso de primeros del siglo XX había estado en una inadecuación de su lenguaje. Lo que había que utilizar, como ya indicara Aristóteles, era una forma en verso que estuviera próxima al lenguaje hablado contemporáneo.

Así pues, los mayores cuidados de Eliot fueron para el lenguaje de su nuevo drama. Perseguía una estructura versal flexible que permitiera condensar la línea para expresar emociones restringiendo los acentos secundarios y el número de sílabas, y relajarla hasta casi llegar a la prosa cuando no se requiera particular intensidad. Había de ser un verso funcional, que evitara imágenes y metáforas innecesarias, un verso muy adecuado para los temas del discurso vivo y cotidiano. Pero con él se debía alcanzar

10 T. S. Eliot, "The Music of Poetry", p. 59.
11 Ibid., p. 59.

también una realidad más profunda, William Harrowsmith insiste en que la obra de Eliot se mueve en dos niveles de realidad (cristiano y seglar), que se relacionan entre sí por "conversión", utilizando estos términos sin connotaciones religiosas. Lo que quiere significar con esta palabra es simplemente la transfiguración de una acción, la transformación de una realidad en otra. A veces se sienten las palabras y comportamientos en conformidad con unas leyes que no podemos percibir[12]. Esto es la manifestación de la existencia de esa realidad más profunda, de esa abstracción a que antes aludíamos, que debe ser perceptible por encima de la estructura teatral de la obra, y que Eliot piensa que se consigue gracias a la incorporación del drama poético. El considera que "beyond the namable, classifiable, emotions and motives of our conscious life when directed towards action - the part of life which prose drama is wholly adequate to express - there is a fringe of indefinite extent of feeling which we can only detect, so to speak, out of the corner of the eye and can never completely focus; of feeling of which we are only aware in a kind of temporary detachment from action". Y para él, este tipo de sentimiento sólo puede expresarse en poesía dramática, en sus momentos de mayor intensidad[13]. De ahí su búsqueda de la expresión más adecuada para sus dramas.

Su preocupación por el lenguaje permite a críticos como H. Gardner hablar de tres "experimentos"[14] en su producción dramática, centrándose especialmente en *Sweeney Agonistes, Murder in the Cathedral y The Family Reunion,* obra que marcará la pauta de las posteriores, con las que forma el grupo que E. Martín Browne denomina "Modern Plays"[15]. Los tres experimentos tendrán en común el tema, reflejo de unas inquietudes del autor, y el planteamiento global de la obra, dirigido siempre por la búsqueda del modo de expresión más efectivo.

Los dos fragmentos de *Sweeney* responden al subtítulo "an Aristophanic melodrama" y están escritos con el ritmo del jazz o del music-hall, culminando en un coro que combina lo serio con la farsa. *The Rock* proporcionó a Eliot la oportunidad de experimentar con otro tipo de verso: "Choric verse", caracterizado

12 W. Arrowsmith, "The Comedy of T. S. Eliot", *Modern Drama Essays in Criticism* (Oxford: Oxford University Press, 1965), p. 141.

13 T. S. Eliot, "Poetry and Drama", *On Poetry and Poets* (London: Faber and Faber, Ltd., 1957), pp. 86-87.

14 H. Gardner, *The Art of T. S. Eliot* (London: The Cresset Press, 1949), p. 129.

15 E. M. Browne, *The Making of T. S. Eliot's Plays* (Cambridge: Cambridge Univesity Press, 1970), p. 295.

por metros libres y gran variedad que evita la monotonía, y pensado para ser dicho por un coro. *Murder in the Cathedral* es un drama poético que recurre a elementos de la tragedia antigua (coro, organización de las partes, unidades de lugar y tiempo, existencia de un protagonista y un mensajero), y también de la tradición de las "Mystery Plays". En efecto, la versificación es la de *Everyman,* un texto holandés del s. XV que presenta gran irregularidad. Las líneas ofrecen una longitud y un número de acentos variable, con un tono casi coversacional, pero conservando cierto ritmo gracias a la rima y la aliteración. En esta obra Eliot combina además prosa y verso. Pero más adelante rechaza esta mezcla y en *The Family Reunion* se basa en Esquilo adaptando el mito de Orestes a una acción situada en el s. XX, y empleando un verso de longitud y número de sílabas variable, con cesura y tres acentos principales, cuya posición no es fija pero sí obligatoria. Tal estructura métrica le permite una gran libertad de movimientos, pudiendo encontrarse pasajes altamente poéticos, junto con otros prosaicos, paródicos o críptico-simbólicos. En sus obras posteriores, también ambientadas ya en el s. XX, continuará explorando el lenguaje, hasta el punto de que tal dedicación al aspecto formal ha llevado a algunos críticos[16] a reprocharle su descuido en el tratamiento de la trama y los personajes.

Eliot tenía en mente un proyecto general, pero el camino no estaba recorrido. La palabra clave era la de experimentación. Con fuentes, con personajes, pero sobre todo con el lenguaje. Y el resultado siempre es una vuelta a lo primitivo: el ritual, Esquilo, *Everyman,...* Es como si se surtiera en un "«musée imaginaire» of speech", como sugiere A. Kennedy[17], pero buscando siempre el modo de hacer enlazar esta tradición con la realidad del hombre contemporáneo. Junto a esto está el concepto que Eliot poseía del lenguaje como orgánico, con todos sus ciclos vitales, que le impedía repetirse. Todo ello justifica plenamente la evolución de su lenguaje dramático, y el resultado obtenido en este sentido es admirado de forma general.

16 H. Gardner, p. 157 y C. Morgan, *The Times,* (22 March 1939).

17 A. Kennedy, *Six Dramatists in Search of a Laguage* (Cambridge: Cambridge Univesity Press, 1975), pp. 89-90.

BIBLIOGRAFIA

1. BROWNE, E. M., *The Making of T. S. Eliot's Plays.* Cambridge. Cambridge Univesity Press, 1970.
2. *Diccionario Enciclopédico Larousse.* Barcelona: Planeta, 1984, XV, pp. 2.294-2.295.
3. ELIOT, T. S., *Selected Prose,* London: Peguin, 1953.
4 ELIOT, T. S., *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism.* London: Methuen & Co., ltd., 1920.
5 ELIOT, T. S., *On Poetry and Poets.* London: Faber and Faber, ltd., 1957.
6. EVANS, G. Lloyd, *The Language of Modern Drama.* U. K.: Everyman's Univesity Library$Totowa: Rowman and Littlefield, 1977.
7. FRYE, N., *T. S. Eliot,* Edimburg/London: Oliver & Boyd, ltd., 1963.
8. GARDNER, H., *The Art of T. S. Eliot.* London: The Cresset Press, 1949.
9. KENNEDY, A., *Six Dramatists in Search of a Language.* Cambridge: Cambridge University Press, 1975.
10. LOBB, E., *T. S. Eliot and the Romantic Critical Tradition.* London: Routledge and Kegan Paul, 1981.
11. *Modern Drama Essays in Criticism.* Oxford: Cambridge University Press, 1965.