

## MISTERIO EN TORNO AL PERSONAJE «DESDOBLADO» EN *EL DIRECTOR*, DE SALINAS, Y *THE COCKTAIL PARTY*, DE T. S. ELIOT

El movimiento existencialista que se produce en el período de entreguerras, el afán de racionalizar las ideas, el espíritu inquisidor a la búsqueda de una explicación razonada a todos los conceptos, sufre un giro ostensible –en ese movimiento pendular que caracteriza la historia de la literatura– a partir de la tercera década de nuestro siglo. Esa evolución consiste en una especie de reivindicación del misterio en su valoración ontológica por parte del poeta del siglo XX<sup>1</sup>. Frente al materialismo y el racionalismo imperante, parece resurgir, en ciertos escritores<sup>2</sup>, el anhelo por la búsqueda de lo divino. Esto ocurre concretamente en los que veremos en este trabajo, Pedro Salinas y T. S. Eliot.

Coinciden, entre otras muchas cosas<sup>3</sup>, en la circunstancia de decidirse a escribir teatro tras una larga experiencia como poetas y críticos, y en sus obras percibimos, a través de algunos de los personajes, una evidente fusión de realidad y fantasía<sup>4</sup>. Tal vez, la atención prestada a la poesía de uno y otro explique el porqué de no haber relacionado las piezas de las que voy a ocuparme en estas páginas.

Tanto en Salinas como en Eliot percibimos un deseo (que se encuentra por igual en sus obras de poesía y en el teatro) de trascendencia. En palabras de Ruiz-Ramón (1979: 192), su intención es una «esforzada voluntad de salvar el mundo al descubrir su sentido, o, incluso, el sentido de su sin-sentido». ¿Qué otra cosa hace Eliot también con su *The Waste Land*? Para ello, Salinas y Eliot acuden a la plasmación en el escenario de una doble dimensión de la realidad<sup>5</sup>. Aquí, sería preciso aquilatar esa dimensión poética de la segunda realidad irreal, porque se trata de una concepción óptica de la misma. Nos encontramos, pues, ante una realidad que participa de la esencia de dos mundos; estamos ante un «neutral territory / Between two worlds»<sup>6</sup>.

Aun cuando el tratamiento de lo real y lo fantástico en uno y otro poeta nos permitiría aportar un número considerable de ejemplos, a fin de no prolongar excesivamente estas

---

1. Porque el poeta, en el sentido más lato, es la punta de lanza que abre caminos a las nuevas tendencias tan pronto como aparecen en una cultura.

2. Este trabajo sólo pretende analizar la nueva tendencia en dos escritores, pero tal inquietud es evidente en algunos otros dramaturgos, novelistas o poetas de la cultura occidental.

3. Recordemos que uno y otro con poetas insignes, críticos respetados y maestros de futuras generaciones.

4. Dámaso Alonso (192-3), refiriéndose a Salinas, lo define como «un poeta que ha vivido mucho, en la vida de la realidad del mundo (...) y ha volado mucho por la fantasía universal».

5. Aspecto que ha atraído la atención de la mayoría de la crítica, tal como comenta Susan G. Polansky (437), refiriéndose a Salinas.

6. Así lo denomina Agatha casi al final de *The Family Reunion de Eliot*, de Eliot, al hablar con Mary sobre la misión de Harry en la que ellas no pueden participar plenamente.

páginas me centraré ya en las dos obras que han sugerido este trabajo: *El director*<sup>7</sup>, de Salinas, y *The Cocktail Party*, de Eliot<sup>8</sup>. En ambas obras se perciben una serie de paralelismos que, si no apuntan a un posible influjo de Salinas en Eliot, poco probable, sí pueden considerarse como prueba de lo que se pretende demostrar en estas páginas. Existen coincidencias en el tratamiento del espacio y del tiempo –factores esenciales en una pieza teatral–, en la existencia de una crisis montada sobre un «ménage à trois»<sup>9</sup>, pero también en las razones de dicha crisis que parten de un planteamiento existencialista de los personajes. Estos han perdido su identidad, su capacidad de comunicarse y, por tanto, su felicidad, y para resolver su problemas, para «curarse», es preciso ir a un «sanatorio»<sup>10</sup>.

Pese a las citadas coincidencias, y otras que se desprenden de la lectura de las dos obras<sup>11</sup>, otra mucho más llamativa, casi desde la primera lectura de las mismas, es la semejanza que se aprecia entre los personajes «desdoblados»<sup>12</sup>. Me refiero, naturalmente, al UNIDENTIFIED GUEST/SIR HENRY HARTCOURT REILLY, por un lado, y al DIRECTOR/GERENTE, por el otro:

En efecto, ambos ponen de manifiesto una serie de cualidades que les asemejan entre sí, tales como:

- A) MISTERIO EN TORNO A SU IDENTIDAD;
- B) DOBLE PERSONALIDAD;
- C) CONOCIMIENTO DE HECHOS DEL PASADO Y EL FUTURO;
- D) CAPACIDAD DE APORTAR SOLUCIONES A LA CRISIS;
- E) CONSTITUCIÓN DE UNA TERNA CON LOS COLABORADORES.

A) Los dos personajes que nos ocupan parecen pertenecer a mundos diferentes del de otros componentes de la obra a la vez que están perfectamente anclados en el acontecer de la misma<sup>13</sup>. Por ese motivo se desenvuelven con absoluto control en cualquier situación.

De un modo preciso, en el primer acto captamos al Director como un individuo<sup>14</sup> conocedor de los detalles que se supone debía ignorar. Así, cuando la mecanógrafa le dice. «Pero... si usted no me conoce», él afirma escuetamente, «Sí, la conozco» (172), dato en el que insistirá más adelante.

7. Gregorio Torres Nebrera, ed.: *Pedro Salinas. Teatro*, Madrid, Narcea, 1979. Todas las páginas se referirán a esta edición.

8. Las alusiones a esta obra corresponderán a la edición del propio Eliot, *The Cocktail Party*, Faber & Faber, 1975. Es pertinente recordar, a modo de referencia cronológica ineludible, que Salinas escribe su pieza (aunque no llega al escenario) en 1936, y la de Eliot se estrena en 1949.

9. Este factor no pasa de ser un *topos* irrelevante por sí solo en la literatura en general y en el teatro en particular, por lo tanto debe entenderse como mero pretexto usado por los autores para sus tesis respectivas.

10. A diferencia de lo que ocurre con el conflicto del tercero en discordia, el «hotel-sanatorio» no es un lugar común en la literatura, sino que cobra un tono relevante en cuanto a paralelismos se refiere.

11. He efectuado el contraste de ambas en relación con otro aspecto en un trabajo (que ha de entenderse como complementario a éste), que aparecerá en *Eliot and the Hispanic World*, Univ. McGill, Montreal.

12. Con este término pretendo abarcar uno de los personajes axiales en las dos obras, esa especie de «double divinity» (Cf. Susan G. Polansky: 441), que sugirió el presente estudio.

13. A lo largo de la obra, no obstante, iremos percibiendo cómo alguno de ellos, que parecían pertenecer al mundo de esta «realidad», evidencian ser partícipes de la «otra realidad».

14. «Grueso, rubicundo, aire cordial, pero frío» (172), desde la más clara realidad física.

Tal como haría cualquier psiquiatra real, es minucioso en cómo han de entrar los pacientes y dónde deben situarse (173-4). Pero, a diferencia del médico que trata de que se conozca su nombre, éste, en cambio, no desea desvelarlo (174) y acepta de buen grado que la mecanógrafa no diga el suyo tampoco. Eso sí, se define, y lo hace en los siguientes términos: Aquí no ha y más conciencia que yo!« (182). Y recalca más adelante: «porque yo... soy yo» (195). No cabe duda, pues, de que no nos encontramos ante un simple médico, sino ante un ser que posee cierto poder superior con capacidad para decidir la evolución de la trama. Asimismo evidencia un marcada individualismo<sup>15</sup>. Su principal objetivo es hacer felices a los hombres, pese a que él no lo sea, según confiesa a la mecanógrafa: «Pero, hija mía, yo no estoy aquí para ser feliz!» (195). El espectador tiene la sensación de verse ante un personaje que se encuentra por encima de la felicidad o infelicidad.

Con palabras similares lo define el Gerente del hotel al decir a la mecanógrafa<sup>16</sup>: «Aquí no hay más voluntad que la suya» (212-3). Todo ello contribuye a recalcar el carácter misterioso del personaje y su condición de individuo inescrutable. El mismo alude a esa circunstancia: «lo último que yo quiero, eso no lo sabe nadie, ni lo sabrá (...). Ese es mi secreto. O, si lo prefiere, mi misterio» (233)<sup>17</sup>. Todos estos rasgos nos transmiten la imagen de un ser omnipotente y, en cierto modo, veleidoso, que no atrae la simpatía de los otros personajes, salvo en el caso de la mecanógrafa.

Pero veamos el personaje parejo al Director en la obra de Eliot. The Unidentified Guest, como el Director, elude las respuestas directas: A la pregunta de Edward, «Who are you?» (CP: 77), le contesta así: «I also am a stranger». Edward le dirá: «I don't know your name» (CP: 30) a pesar de que el Unidentified Guest asegura: «I know you as well as I know your wife» (CP: 33). En algún momento es así de tajante: «That question is not worth the trouble of an answer» (CP: 37), como respuesta a Edward cuando éste le pregunta que dónde está Lavinia tras haber declarado el huésped que la esposa volverá. La ambigüedad y el secreto parecen imperar en las respuestas que se hubieran producido de forma muy diferente en una situación real. Y seguimos sin conocer al invitado/no invitado durante todo el primer acto. No obstante, también éste intenta definirse. Cuando empieza a tararear la cancioncilla (CP: 38-39) sobre «One Eyed Riley», Edward entiende que tiene algo que ver con el nombre del individuo, si bien no se percibe con claridad por qué llega a tal conclusión. El huésped se presenta también rodeado de misterio: «There's altogether too much mystery / About this place today», comenta Julia (CP: 40), a lo que añade: «That's the greatest mystery».

La persona que mejor parece haberse percatado de lo extraño en el huésped inesperado es Celia, que en buena medida se halla próxima a la mecanógrafa de Salinas<sup>18</sup>. Celia inquiere: «...who was that man?, y añade: «I was rather afraid of him; he was some sort

15. Véanse a tal efecto las pp. 190, 193-4, 229, 235, 237-42 de *El director*.

16. Torres Nebrera (68-70) identifica a la mecanógrafa con el alma. Esta, tras los primeros momentos de temor y de desconfianza, lo reconoce como el ser supremo, y declara con toda certeza: «El Director, el verdadero» (223), en clara contraposición con Esperanza, que lo define como «un pillito listísimo» (228).

17. Existen suficientes razones para entender que Salinas definiera esta pieza como «Misterio» confiriéndole «un cierto aire de auto sacramental» (Torres Nebrera: 72).

18. Al igual que la mecanógrafa, Celia percibirá, como ningún otro, un temor inicial hacia el «Unidentified Guest», pero acabará entregándose por entero a su voluntad.

of power» (CP: 60). Incluso llega a exclamar: «Unless he is the Devil!» (CP: 61). Esta expresión que, en contextos normales ha adquirido una lexicalización que la vacía de contenido, aquí cobra todo su sentido. En la página 63 insistirá: «That's the Devil's method!». Si no con tanta claridad como Celia, también Edward capta el halo de misterio, e incluso manifiesta que llegó a ser inducido a tomar una decisión para lo cual un «devil left the door on the latch / For these doubts to enter» (CP: 101).

B) Otro de los rasgos que definen, y asemejan, a Reilly y el Director es el de la doble personalidad de ambos<sup>19</sup>, que notamos en diversas ocasiones, y que desorienta, a veces, a los personajes. Así, Edward, al entrar en la consulta, comenta: «It came into my mind / Before I Entered the room that you might be the same person» (CP: 107). Lo cierto es que se percibe con claridad el carácter dual que entrafía la personalidad de uno y otro. El Director y el Gerente son realmente las dos caras de una moneda. En Salinas, no se tiende a un planteamiento maniqueísta; no se trata de una actitud «ormuzarimadiana», que diría Martín Santos. Por el contrario, se hace hincapié en la total necesidad de existencia para los dos elementos de la dicotomía. La muerte del Director al recibir el disparo el Gerente es el broche final dramático de tal aserto.

La mecanógrafa, el personaje obsesionado por encontrar la verdad, es la primera sorprendida cuando, al intentar explicar al Director la supuesta traición del Gerente, aquél insiste en que ha de tener fe en este último: «Para creer en mí hay que creer en él» (235), le dirá abiertamente a la joven, lo que provoca la consiguiente reacción en ésta. Ella no puede aceptar esa dualidad porque, si sostenemos la teoría citada de que representa el alma, ésta no puede aceptar el mal o, al menos, no en conexión directa con el bien. Por eso no lo cree ni siquiera cuando el Director le asegura. «Cuando él se muera me moriré yo también» (235). Esta verdad sólo será aceptada por la joven ante la evidencia final.

Algo similar se desprende de la estética de Eliot. Ward (1973 : 203), refiriéndose a las Furias de *The Family Reunion*, comenta lo siguiente: «... the Furies are *divine* instruments, not simply hell-hounds».

A semejanza de lo que ocurre con *El director*, veremos cómo el «Unidentified Guest», transformado en Sir Henry Harcourt-Reilly, el psiquiatra (partícipe del bien y del mal), preparando minuciosamente los detalles de la consulta y adoptando una actitud profesional muy diferente a la que percibimos en la fiesta. También Julia se desdobra de modo visible a lo largo de la obra, pasando de ser la vieja entrometida que ignora quién es «that dreadful man» (CP: 39) a convertirse incluso en su igual, tal vez en su superior. Al menos es lo que podemos deducir del párrafo que se ofrece a continuación:

«You and I don't know the process by which the human is  
Transhumanized: what do we know  
Of the kind of suffering they must undergo  
On the way of illumination?» (CP: 144).

19. En el primer contacto con el personaje que nos ocupa, percibimos a un psiquiatra y a un huésped que eluden identificarse, pero más adelante nos toparemos con un Gerente y un psiquiatra de personalidad antagonista, o al menos diferente, a su respectivo correlato inicial.

Y añade más adelante: «Henry, you simply do not understand innocence», cuando Reilly manifiesta su preocupación por Celia. En todo caso, percibimos dos seres que se complementan (aunque su complementariedad sea distinta), como ocurre con el Director y el Gerente: «When I express confidence in anything / You always raise doubts; when I am apprehensive / Then you see no reason for anything but confidence», le dice el psiquiatra a Julia, a lo que ésta responde de modo inequívoco: «That's the way in which I am so useful to you» (CP: 144).

Como puede apreciarse, tanto en la obra de Salinas como en la de Eliot, podríamos aplicar las palabras de Heilman: «Eliot has successfully created an air, if not of the inexplicable, at least of the unexplained» (1962: 179), a lo que añade: «...we are given continual impressions of mysterious forces in action. Psychiatry takes on a spiritual dimension».

C) Una nueva faceta de ambos (interrelacionada con las anteriores) se basa en el hecho de que parecen conocer todo lo acaecido en torno a los otros personajes y cuanto va a ocurrirles, salvo en alguna ocasión aislada de la trama. Su conocimiento de los acontecimientos se pone de manifiesto, entre otras cosas, mediante la siguiente declaración: «I cannot say that I had been invited. And Mrs. Chamberlayne did not know that I was coming. But I knew you would be there, and whom<sup>20</sup> I should find with you» (CP: 107).

También la mecanógrafa siente la llamada que se oculta tras el misterio que envuelve al Director, porque exclama: «Espero como si fuera a nacer, a eso que usted dice, a un misterio» (206). Nos hallamos, pues, ante el inicio de una ascensión espiritual, a un «camino de perfección», que nos recuerda el que plasma Santa Teresa en su obra. Camino (del que hablaremos un poco más adelante) envuelto en la misma atmósfera de misterio que la que rodea a Harry en *The Family Reunion* o a Claribel y el Arcángel / «Eros = caballero Florindo = trapecista» (Torres Nebrera, 1979: 279), en *La fuente del Arcángel*. Los resultados para Celia y la mecanógrafa, sin embargo, serán diferentes<sup>21</sup>.

D) Una nueva coincidencia radica en el hecho de que los dos personajes en cuestión tienen aparentemente en su mano la solución de la crisis que se plantea en las respectivas obras. A tal fin, «guían» a los seres que aparecen en la trama con la ayuda de sus colaboradores para conducirlos hacia unos objetivos. Lo cierto es que uno tiene la sensación de que los personajes son poco más que marionetas en manos de su «curadores»; es decir, que se encuentran en una trampa. «If there is a trap, we are all in the trap» (CP: 57), dice Edward<sup>22</sup>. Otro tanto afirma la camarera del hotel-sanatorio, si bien es preciso hacer hincapié en el tono lúdico con el que Salinas dota sus piezas teatrales<sup>23</sup>: «Todo se hizo con-

20. No parece arriesgado deducir quién se esconde tras ese pronombre relativo, puesto que la búsqueda esencial de Reilly y sus seguidores gira en torno a Celia. Este es el personaje al que se le va a encomendar la misión más comprometida: su conversión hacia la ascesis mística.

21. Otros ejemplos enriquecedores pueden verse en pp. 33, 37, 38, 108, etc. de *The Cocktail Party*.

22. Expresiones similares pueden verse en las CP 68, 73-4, 88-9, 90, etc. Cf. Donoghue (Kenner, 1962: 173) alude a este hecho con las siguientes palabras: «In his more recent plays Eliot moves his drama into a position between the audience and the cave-wall, hoping to entice them into a drama (...) The trap is prepared with great subtlety».

23. Ese es uno de los rasgos en que difieren los dos dramaturgos: las comedias de Salinas, aun cuando algunas presentan cierta inquietud existencialista, como ocurre con *La bella durmiente*, no tienen el marcado carácter metafísico-religioso de las de Eliot, cuyo culmen se halla en *Murder in the Cathedral*.

forme a sus instrucciones, señor. A las doce menos cuarto el rayo de luna entró en la habitación de la señorita Esperanza, que estaba leyendo ese libro de poesías que usted me mandó que dejara en su mesa...» (206). Y Reilly afirma: «It is for me to give you that—Your freedom. That is my affair» (CP: 115). Las criaturas de las dos obras están despojadas, en buena parte, de su libre albedrío, aunque la opción final les pertenezca.

Un aspecto en el que las dos piezas divergen es en el de meta que se proponen los dos personajes misteriosos. Para Salinas, el fin que se persigue es el de la felicidad de sus personajes (hemos de indicar, sin embargo, que se trata de una felicidad más bien doméstica). Tal vez, a través de esa felicidad puedan llegar a sentirse a bien con su propia identidad, la afirmación del yo, aunque no parece claro ni el objetivo en sí ni la perspectiva de lograrlo. Para Eliot, la búsqueda de la felicidad se plantea dentro de la misión para la que cada cual ha sido creado. Edward y Lavinia llegarán a lograrla tras perder su egocentrismo y alcanzar la armonía, aunque sea también doméstica y monótona, dentro del matrimonio para lo cual han de continuar con sus fiestas aparentemente triviales e intrascendentes, siendo ése uno de los «two "ways" of life», en expresión de Lionell Trilling (1955: 145): la rutina por un lado, y el viaje aterrador por el otro. A Celia le llegará tras la entrega total al amor más hermoso, el Amor Sublime. Ha escogido el segundo camino, que es «unknown and so requires faith— / The kind of faith that issues from despair» (CP: 138). Camino en el que «The destination cannot be described», le dice Reilly, quien añade: «You will know very little until you are there; you will journey blind»<sup>24</sup>. Pero ese camino es el único que «leads towards possession / Of what you have sought for in the wrong places». En cualquiera de los casos, uno y otro llevan a la «loneliness and communion» (CP: 139), pero llevan también al conocimiento de la verdad, a la que también Harry, en *The Family Reunion*, desea acceder: «Y shall have to learn», aunque reconozca que «Y have not yet the precise directions» (339). Gracias a la elección que hace, Celia será la única que podrá ir al «sanatorium», donde van los santos. para ello, Celia deberá aceptar el riesgo sin hacer preguntas y estando dispuesta a cualquier sacrificio, incluso el de su propia vida, como ocurre en efecto.

E) Para desarrollar la actividad el Director y Reilly, se sirven, a modo de colaboradores, de «personajes venidos de la superrealidad (...) que ayudan a descubrir la intra o la trasrealidad y, en definitiva ponen de manifiesto el carácter engañoso de lo aparente». (Moraleda, 1985: 67). En las dos piezas los citados colaboradores constituyen una especie de trinidad de «guardianes»<sup>25</sup>.

Veamos con cierto detalle la actuación de los «guardianes». En la obra de Salinas son la camarera y el botones del hotel. Estos tienen como cometido, según instrucciones del Gerente, preparar todos los elementos del decorado: la salida de la luna, el canto del ruiñón, etc., a fin de provocar los encuentros entre Inocencio y Juana, por una parte, y en-

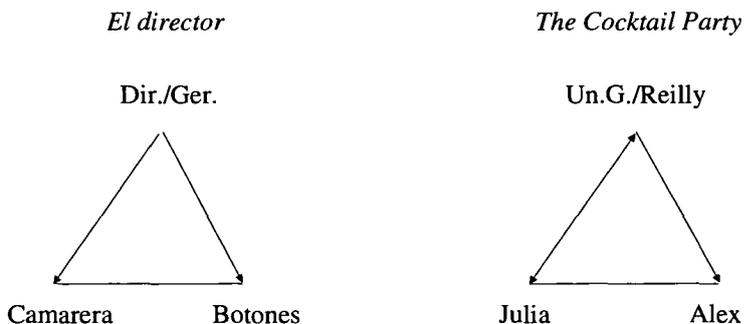
24. En la misma línea se expresa Harry en *The Family Reunion*, quien comenta con Agatha: «But I know there is only one way out of defilement— / Which leads in the end to reconciliation. / And I know that I must go» (337), a lo que Agatha contesta con el lacónico: «You must go».

25. Terna que se repite en *The Family Reunion* (Downing, Agatha y Mary). Al igual que Celia, y como es usual en el héroe tradicional, Harry debe «break out from the darkness into the light» (Ward: 199) en solitario; y la ayuda recibida llega sólo hasta los umbrales de esa tierra de nadie que separa lo temporal de lo eterno.

tre Juan y Esperanza por la otra. Igualmente son los que se encargan de que aparezca Cotte para romper el idilio de estos dos últimos.

En el caso de *The Cocktail Party*, también tenemos dos colaboradores: Julia y Alex. Al trío de una y otra obra podrían aplicarse las palabras de David Ward. Según el citado crítico (1973: 205), «Reilly, Julia and Alex (añadamos el Director/Gerente la camarera y el botones)<sup>26</sup> have been a kind of godly fifth colum all along». Julia y Alex se despegan del grupo por su «excentricidad» ya desde el principio y, paulatinamente van descubriéndose el grado de conocimiento que tiene de los hechos y sus múltiples conexiones en otras partes. Sólo entonces entendemos las diversas intromisiones de Julia cuando Edward y Celia están solos después de haber partido los huéspedes de la fiesta. Es evidente que los supuestos despistes de la extraña invitada no tenían más objetivo que impedir que los amantes pudieran entorpecer, al continuar con su «*affair*», la culminación de las misiones que se les había asignado a uno y a otro. Es decir, que se interpusieran en el camino de ese «largo viaje» que habían de emprender cada uno por separado. Por lo tanto, es comprensible que Peter evidencie el mismo miedo que muestra Celia hacia Reilly cuando se encuentra frente a Julia. Aquél comenta: «I'm rather afraid of Julia Shuttlethwaite» (CP: 41).

El personaje misterioso y su relación con los «guardianes» podría esquematizarse con los dos gráficos que se ofrecen a continuación, de evidente paralelismo:



En los dos esquemas se percibe una relación triangular en la que la dirección de las flechas indica de dónde procede la actitud dominante de un personaje sobre otro. De ahí que en el caso de la relación Reilly-Julia aparezca la punta de flecha en ambas direcciones.

Por último, hablaremos de un lugar poco común, que aparece en las dos piezas y al que ya he aludido: el hotel-sanatorio. En él han de culminar las acciones, completamente en el caso de Salinas, y parcialmente en el de Eliot. En *El director*, nos encontramos en un hotel con los rasgos característicos de este tipo de establecimientos. Sin embargo, el espectador sabe con anterioridad que los huéspedes de tal hotel son los que se hallaban en la consulta del psiquiatra y que han sido enviados allí por prescripción facultativa. Con ello, no cabe duda, se rompen los esquemas tradicionales de lo que entendemos por

26. Este paralelismo ha de interpretarse siempre dentro de los planteamientos diferentes en una y otra obra y de los cauces que conducen a dos objetivos distintos en ambos dramaturgos.

un hotel<sup>27</sup>, incluso de un hotel de balneario. En *The Cocktail Party*, no percibimos físicamente el lugar en el escenario, pero las alusiones al «sanatorium», «A kind of hotel» (116), son recurrentes<sup>28</sup>.

En el caso de *El director*, los personajes se encuentran por primera vez en la consulta de un médico (psiquiatra exactamente). En *The Cocktail Party*, la acción se inicia con una de las reuniones que periódicamente tenían lugar en casa de Lavinia y Edward Chamberlayne. Allí están casi todos los personajes, incluido el huésped misterioso, que resultará ser una especie de psiquiatra.

En el acto tercero de *The Cocktail Party*, el lugar es de nuevo la casa de los Chamberlayne en la que se celebrará una nueva fiesta<sup>29</sup>, lo que confiere a la obra una dimensión anular<sup>30</sup>. En *El director*, el tercer acto se desarrolla en la terraza del hotel, a la que acuden todos los personajes, en una reunión que también recuerda la del comienzo de la obra.

Las semejanzas de las dos obras, con escasos visos de ser circunstanciales, sugieren la profundización en un tema que, a todas luces, parece apasionante. En cualquier caso, evidencian el interés de Salinas y de Eliot por demostrar que no todo es explicable y que existe el misterio en un mundo en que el racionalismo y la demostración pragmática parecen haberse adueñado del hombre.

### Obras consultadas

Alonso, Dámaso (1978): *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos.

Bedient, Calvin (1986): *He Do the Police in Different Voices. «The Waste Land» and its Protagonist*, Univ. of Chicago Press.

Elitor, T. S. (1939): *The Idea of a Christian Society*, London, Faber.

– (1957): *On Poetry and Poets*, London, Faber.

– (1974): *The Cocktail Party*, London, Faber and Faber (CP)

– (1975): *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, London, Faber (CPP).

Heilman, R. B. (1935): «Alcestis and *The Cocktail Party*», en *Comparative Literature*, Vol. 2.

Heinman, Heidi (1959): «A God in Three Disguises» en *World Review*.

Kenner, Hugh (1962): *T. S. Eliot. A Collection fo Critical Essays*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N. J.

– (1977): *The Invisible Poet*, Methuen.

Kojecky, Roger (1972): *T. S. Eliot's Social Criticism*. Farrar, Straus, and Giroux.

Materna, Linda Susan (1981): «Poetry and Realism in Modern Spanish Theater: Pedro Salinas and Other Dramatists in the Generation of 1927», en *MLA*, 41, 12.

27. Algo muy semejante ocurre en *la bella durmiente*, en cuyo escenario, «Pico Ignoto», se reúnen unos personajes para curarse de la realidad cotidiana. Todo ahí responde a una negación de dicha realidad, incluso los nombres que cada uno adopta para ocultar el suyo real desde el momento que entra en el hotel.

28. Sólo en esa página aparece «sanatorium» cinco veces, dos en las pp. 113, 115, 117, 124, y una en las pp. 105, 118 y 139, todas de CP.

29. Como en primer acto, en el que sólo faltaba uno de los personajes, Lavinia, también ahora llegan a estar todos menos uno, en este caso Celia.

30. Esa dimensión cíclica intensifica la sensación que tienen los miembros de la obra de hallarse en una trampa, circunstancia a la que aluden en más de una ocasión y que ya he comentado.

- Menon, Navayana (1965): «The Cocktail Party», en P. Lal, *T. S. Eliot Homage to India*, Calcutta, P. K. Aditya.
- Miller, James E. Jr. (1977): *T. S. Eliot's Personal Waste Land*, Pennsylvania State U.P.
- Moraleda, Pilar (1985): *El Teatro de Pedro Salinas*, Madrid, Pegaso.
- Pinkney, Tony (1982): «T. S. Eliot and the *Leçon de Valéry*», en *Critical Quarterly*, 24, nº 2.
- Polansky, Susan G. (1984): «"Aprecio y defensa del lenguaje" in the Dramatic Works of Pedro Salinas», en *MLA*, 45, 4.
- (1987): «Communitation and the "Poet Figures": the Essence of the Dramatic Works of Pedro Salinas», en *MLA*, 70, 3.
- Ruiz Ramón, Francisco (1979): «Salinas dramaturgo: ¿compromiso o evasión?», en Gallego Morrell et al., *Estudios sobre Literatura y Arte. Dedicados al profesor Emilio Orozco*, Univ. de Granada.
- Sarkar, Subhas (1972): *T. S. Eliot The Dramatist*, Calcuta, The Minerva Associates.
- Smith, Carol H. (1963): *T. S. Eliot Dramatic Theory and Practice*, Princeton U. P.
- Spender, Stephen (1975): *T. S. Eliot*, N. Y., The Viking Press.
- Torres Nebrera, ed. (1979): *Pedro Salinas. Teatro*, Madrid, Ediciones Narcea.
- Ward, David (1973): *T. S. Eliot Between Two Worlds*, Routledge and Kegan Paul.
- Zardoya, Concha (1974): «La "otra" realidad de Pedro Salinas», en *Poesía española del siglo XX*, Madrid, Gredos.

CARMEN PÉREZ ROMERO