

Harold Pinter: más allá de los intelectuales airados

MARÍA JIMÉNEZ FORTEA

Cuando miramos un espejo, pensamos que la imagen que nos ofrece es exacta; pero si te mueves un milímetro, la imagen cambia. Ahora mismo, nosotros estamos mirando a un círculo de reflejos sin fin. Sin embargo, a veces el escritor tiene que destrozarse el espejo, porque es en el otro lado del espejo donde la verdad nos mira a nosotros.

HAROLD PINTER, *Arte, verdad y política*
Discurso de agradecimiento del Premio Nobel de Literatura

María Jiménez Fortea es doctora en Filología Inglesa. Su tesis versa sobre: *Harold Pinter: entre la convención y el absurdo cotidiano*

E

L INTELLECTUAL, LA POLÍTICA Y LAS RELACIONES SENTIMENTALES. En octubre de 2005 se premió a Harold Pinter con el Nobel de literatura. Por fin se le daba reconocimiento mundial a la obra de

este dramaturgo, poeta y guionista. El nombre del autor de los silencios y las pausas se pronunció alto y claro. Aunque ya muchos le conocíamos, parece que no encontrábamos el “espacio y tiempo”¹ oportunos para transmitir a los demás el gran contenido e importancia de sus creaciones. Pero desde que recibió este premio,² algunos aprovechamos para hacerle un hueco en nuestro país desde el escenario de la literatura crítica.

No nos gustaría que Pinter pasase desapercibido, pues realmente se le empezó a representar en España ya por los años setenta, y posteriormente se han llevado a la escena teatral muchas de sus obras, en ciudades como Valencia, Madrid y Barcelona. Entonces, ¿por qué no se ha hablado más de él en los medios durante este año? Quizás haya hecho declaraciones poco convencionales respecto a ciertos temas políticos.³ Dichas declaraciones reflejan cómo es su obra, poco convencional, traspasando los límites del llamado realismo, para entrar en el absurdo, sobre todo en el del lenguaje político que domina a las masas.

Comenzaré esta (re)presentación del intelectual Harold Pinter, ofreciendo algunos datos biográficos que pueden ayudar a comprender su obra, debido a la influencia del contexto histórico en el que creció y vivió sus años de juventud.⁴ Harold Pinter nació en Hackney, un barrio londinense en el lado este de la ciudad, el 10 de octubre de 1930. Hijo único de un sastre judío, estudió en Hackney Downs Grammar School, donde participa activamente como actor en un grupo de teatro. A los dieciocho años consigue una beca para la Royal Academy of Arts, pero, fiel a sus creencias, se declara objetor de conciencia y, como consecuencia, pierde la beca. Desde aquel momento, Pinter se convirtió en antimilitarista convencido y en defensor de los derechos humanos, actitud que ha mantenido a lo largo de su vida y que está presente en buena parte de su obra. Además nunca quiso *establecer preceptos morales*, tal como dice en su discurso ‘Writing for the theatre’ (Escribir para el teatro):

Si tuviera que establecer un precepto moral, sería el siguiente: Cuidado con el escritor que da a conocer sus preocupaciones para que tú las compartas, que no deja

lugar a dudas sobre su validez, su utilidad, su altruismo, que declara que su corazón se encuentra en el lugar adecuado, y asegura que se le puede ver completamente, que es una masa latente donde sus personajes deberían estar. Lo que se presenta, la mayoría de veces, como un cuerpo de pensamiento activo y positivo, no es más que un cuerpo perdido en una prisión de definiciones y clichés vacíos.⁵

A principios de los años cincuenta, empieza a escribir poesía y a trabajar de forma eventual para la BBC. En 1956 se casa con la actriz Vivien Merchant y en 1957 escribe *The Room (La habitación)*. Esta obra nace de la siguiente forma, según cuenta el mismo autor en su discurso ‘Writing for myself’ (Escribir para mí mismo):

No empecé a escribir obras de teatro hasta 1957. Entré en una habitación un día, y vi dos personas allí. Esto se me quedó grabado durante un tiempo, y pensé que el único modo de expresarlo y sacarlo de mi mente sería por medio del drama. Comencé con la imagen de las dos personas y las dejé evolucionar a partir de ahí. No fue un cambio deliberado en el modo de escribir, sino que fue un movimiento bastante natural. Un amigo mío, Henry Wolf, produjo el resultado —*La habitación*— en la Universidad de Bristol. Unos meses más tarde, en enero de 1958, se incluyó —en una producción diferente— en el festival de drama universitario. Michael Cordon oyó hablar de esta pieza y me preguntó si podría escribir una obra de duración completa. Acababa de terminar *La fiesta de cumpleaños...*⁶

Sabemos que a Harold Pinter se le empezaron a colocar etiquetas desde sus primeras obras: *La habitación* y *La fiesta de cumpleaños*. Se decía que sus obras eran oscuras, incomprensibles. Pinter comenzó a escribir en una época de revolución intelectual, una época en la que a su alrededor había unos “jóvenes airados”, hartos, desengañados por una guerra. Este grupo de novelistas, dramaturgos y cineastas ingleses estaban empeñados en mostrar de manera audaz la vida de los trabajadores, los cuales se sentían defraudados por la sociedad en la que vivían. Todas las obras manifiestan la decepción de los intelectuales ingleses de izquierdas ante la derrota de los laboristas, los cuales habían gobernado el país desde el fin de la Segunda Guerra Mundial hasta 1951.

Eran los años 50 y, entre los contemporáneos de Pinter, también dramaturgos que “miraban hacia atrás con ira”,⁷ se encontraban, entre otros, John Osborne, con *Look Back in Anger* (Mirando hacia

1 Debería decir el “lugar y momento”, pero, tratándose del teatro, creo oportuno utilizar los términos que denominan dos de las unidades dramáticas.

2 El Premio Nobel de literatura de 2005 no es el único reconocimiento que Pinter ha recibido. Véase la página web del autor para un listado detallado.

3 Véase ‘Art, Truth and Politics’ (Arte, verdad y política), *Discurso de agradecimiento del Premio Nobel de Literatura*, en <http://nobel-prize.org/cgi-bin/print?from=/literature/laureates/2005/pinter-lecture-e.html>.

4 Véase MICHAEL BILLINGTON, *The Life and Work of Harold Pinter*, Faber & Faber, London, 1985; he utilizado también el dossier elaborado por la compañía *Espai Moma* de Valencia para las representaciones de la temporada 2002-2003.

5 HAROLD PINTER, ‘Writing for the theatre’, *Plays One*, Faber & Faber, London, 1991, p. xi. (Si no se indica lo contrario, la traducción es propia.)

6 HAROLD PINTER, ‘Writing for myself’, *Plays Two*, Faber & Faber, London, 1991, p. viii.

7 El entrecomeillado alude a una obra de John Osborne, cuyo título original en inglés es *Look Back in Anger*.

atrás con ira), publicada en 1956; Arnold Wesker, con *Sopa de pollo con centeno* de 1958, y Shelag Delaney, con *Un sabor a miel* de 1959. Por entonces, las obras de Pinter no se entendían, el espectador quería oír opiniones políticas, soluciones para su vida y ejemplos moralizantes. Las obras de nuestro autor no hablaban de ninguno de esos asuntos, sino que se preocupaban del individuo privado, aunque con esto no quiero decir que las obras de Pinter no tuvieran una carga política, ya que, sin duda, los personajes de *La habitación* se esconden de su pasado por motivos políticos (quizás fueron evacuados de donde vivían, al igual que el autor y su familia); también Stan, en *La fiesta de cumpleaños*, habita en un típico “bed and breakfast” porque huye de una organización que podría ser la GESTAPO. A diferencia de Osborne o Wesker, Pinter no hace explícita la opinión política de los personajes, sino que se dedican a plasmar cómo se sienten de aturridos a nivel personal debido a las consecuencias de la guerra y las represiones.

Años después, el dramaturgo va más directo a la cuestión política y aunque no diga en las acotaciones que la acción de *Mountain Language* (El lenguaje de la montaña, 1988) se desarrolla en un lugar real, sabemos por sus declaraciones que se trata del reflejo del sufrimiento del pueblo kurdo. Veamos, por ejemplo un extracto de esa obra, representada por primera vez el 20 de octubre de 1988 en el National Theatre de Londres:

Ahora escuchen. Ustedes son gente de la montaña. ¿Me oyen? Su lengua está muerta. Está prohibida. No está permitido hablar la lengua de la montaña en este lugar. No pueden hablar esa lengua con sus hombres. No está permitido. ¿Me entienden? No pueden hablarla. Es ilegal. Sólo pueden hablar la lengua de la capital. Es la única lengua permitida aquí. Serán severamente castigados si intentan hablar la lengua de la montaña en este lugar. Es un decreto militar. Es la ley. Su lengua está prohibida. Está muerta. Nadie puede hablar su lengua. Su lengua ya no existe. ¿Alguna pregunta?⁸

Con este extracto de *El lenguaje de la montaña*, Pinter pretende sacar a la luz el maltrato al que es sometido el pueblo kurdo, un hecho que, según el autor, no se retransmite por los medios de comunicación británicos y que el gobierno ignora. Para dotar de mayor realismo a su obra, organizó una representación con actores kurdos; el periodista Duncan Campbell cuenta lo siguiente:

Los policías armados, que invadieron la habitación — donde estaban ensayando *El lenguaje de la montaña* los actores kurdos en Stoke Newington—, los maltrataron, los esposaron y les prohibieron hablar su propia lengua. Los kurdos, la mayoría refugiados, al ver que la policía era tan enérgica y poco receptiva a razones, pensaron que estaban de vuelta en Turquía.

La producción de la obra fue conmovedora, y particularmente significativo fue el hecho de que unos cuantos participantes habían sido encarcelados y torturados en prisiones turcas.⁹

Para demostrar que, como dice Pinter, “la línea que separa la realidad de la ficción a veces es muy borrosa”, resumiré otra anécdota sobre la misma obra, que estaba ensayando un grupo de turcos y kurdos en Haringey. El grupo teatral tenía el permiso de la comisaría de la policía local, e incluso habían guardado los

recibos de las pistolas de plástico, pero hubo una confusión y alguien denunció que había hombres armados y uniformados. Curiosamente, en medio de la confusión, la policía no escuchaba a los kurdos ni les dejaba hablar entre ellos.¹⁰ Esta obra de la década de los 80, *El lenguaje de la montaña*, fue fruto de la participación antibelicista en campañas como la de Amnistía Internacional. Al igual que también escribió durante esos años *One for the Road* (La penúltima copa), *The New World Order* (El nuevo orden mundial) y *Party Time* (La hora de la fiesta).

También en los años 80, el escritor se casa de nuevo. Había mantenido una relación con la periodista Antonia Fraser durante siete años. Esta historia a cuatro bandas le serviría años más tarde para escribir una de sus obras más conocidas y originales: *Betrayal* (Traición, 1978). Cabe destacar de esta pieza el tratamiento de la unidad de tiempo, además de la soltura con que el autor refleja los diálogos en el escenario y retrata tanto el tipo de personaje y relaciones entre ellos, como las vueltas atrás en el tiempo (*flash back*). De este modo, muestra al espectador los recuerdos y su pérdida, el amor y su ausencia a causa de ciertas decisiones. Esta pieza fue una de las llevadas a escena por la compañía *Espai Moma* en Valencia (2002-2003) y la representación resultó realmente conmovedora, pues los actores supieron reflejar a Emma y Jerry sentados, pacientes, dejando pasar los años hacia atrás (desde 1974 hasta 1968), mientras los pensamientos fluían intentando recordar y descubrir en qué momento comenzó la traición; y, efectivamente, llega el momento en que se verifican las palabras de Robert, quien había afirmado en un momento determinado que todo comenzó en 1968, cuatro años antes de la fecha que aparecía al comienzo de la función.

El decorado de la obra ofrecida por *Espai Moma* era bien sencillo y como fondo podían verse unas paredes de papel pintado, decoración propia de los años 60-70; ahora bien: el efecto producido por esas paredes no era tan sólo dejarnos ver el año en el que se producía cada una de las escenas, sino que, cada vez que había un *flash back*, la sala se quedaba a oscuras y los espectadores apenas veían cómo los actores lanzaban las paredes hacia abajo (aunque sí sentían el gran flujo de viento provocado por la caída del año y la pared correspondiente). De esta manera, el público reía por lo inesperado del ruido, del polvo levantado y el frío de ese pequeño vendaval que se llevaba con él un año pasado, unas palabras pasadas, quedando todo a los pies de los personajes. Después, amontonadas todas las paredes, llegábamos al final de la obra, que era en realidad el principio. La técnica usada por Pinter suponía todo un reto a la clásica forma de plasmar la unidad de tiempo en teatro.

PINTER Y EL TEATRO DEL ABSURDO. Nuestro autor también se cruzó en su camino con Samuel Beckett, a quien Pinter siempre consideró su maestro, uno de los mayores exponentes del teatro del absurdo. Durante los años 70, Pinter no dejó de dirigir obras de Beckett. Ese cruce con el teatro beckettiano es el que hace que las obras de Pinter sean especiales, dejen al espectador perplejo ante el absurdo de lo cotidiano. Los personajes de Pinter se encuentran tan cerca de nosotros que nos parecen más ficticios que los de Wesker,¹¹ porque nadie nos había dicho tantas verdades a la cara. Así que preferimos hacer como si no entendiéramos

⁸ HAROLD PINTER, *Plays Four*, Faber & Faber, London, 1991, p. 395. (Casi toda la obra dramática de Pinter se encuentra en los siguientes volúmenes: *Plays One*, Faber & Faber, London, 1991; *Plays Two*, Faber & Faber, London, 1991; *Plays Three*, Faber & Faber, London, 1991; *Plays Four*, Faber & Faber, London, 1991; *Ashes to Ashes*, Faber & Faber, London, 1993; *Moonlight*, Faber & Faber, London, 1993; *Celebration*, Faber & Faber, London, 2000.)

⁹ DUNCAN CAMPBELL, ‘A Pinter Drama in Stoke Newington’, *The Guardian*, 9 de julio de 1996. Véase HAROLD PINTER, *Various Voices, Prose, Poetry and Politics 1948-1998*, Faber & Faber, London, 1998, p. 230.

¹⁰ DUNCAN CAMPBELL, ‘Mountain Language in Haringey’, *The Guardian*, 21 de junio de 1996. Véase HAROLD PINTER, *Various Voices, Prose, Poetry and Politics 1948-1998*, pp. 228-229.

¹¹ Debe tenerse en cuenta que los personajes de Wesker tienen una gran carga psicológica, por ejemplo, en la obra *Chicken Soup with Barley* (Sopa de pollo con avena), pues son víctimas de una guerra latente en sus vidas.

nada, les damos de lado, al igual que hicimos al principio a Vladimir y Estragon. En mi opinión, la obra de Pinter se encuentra entre la convención y el absurdo cotidiano. De hecho, una obra como *The Dumb Waiter* (El montaplatos, 1960), cuyos personajes se encuentran a la espera de un mensaje que no saben ni quién lo traerá ni cuándo llegará, podría ser comparables a *Esperando a Godot* (estrenada en la década de los cincuenta). Los cuatro esperan a alguien o algo sin poder salir de un espacio, los cuatro hablan de asuntos vanos mientras transcurre el tiempo. De este modo, Beckett y Pinter convierten en motivo dramático una situación estática, porque con estos dramaturgos queda demostrado que la ausencia de acción convencional puede ser considerada la acción principal de una obra. Además, ambos autores tienen una gran capacidad para mostrar con humor la tragedia del individuo. Es bien difícil que un público ría cuando ve a dos matones a sueldo esperar a que les llegue la próxima orden y, sin embargo, Pinter lo consigue, al igual que Beckett nos hace reír con los diálogos y gestos aparentemente absurdos de sus personajes, que parecen encarnar a dos vagabundos.¹² En esta consideración coincidimos con los críticos de la época; Martin Esslin decía en los 60: "Para Pinter no existe contradicción entre su deseo por hacer realismo y la absurdidad básica de las situaciones que le inspiran".¹³

El mismo Pinter piensa que lo que ocurre en sus obras podría ocurrir en cualquier lugar y en cualquier momento. Sin embargo, los acontecimientos pueden parecernos poco familiares a primera vista, aunque sólo durante la primera lectura o durante las primeras escenas. Después estaremos de acuerdo con el autor y la definición que hace de su propio teatro: "Si me presionaran para que diese una definición, diría que lo que ocurre en mis obras es realista, pero lo yo estoy haciendo no es realismo".¹⁴ Otros bautizan el teatro de Pinter como "neo-absurdo", como George Wellwarth, que, sin embargo, no puede evitar compararlo al mismo tiempo con su contemporáneo Osborne y los demás jóvenes airados: "Inglaterra ha producido el teatro 'neo-absurdo' de Harold Pinter y N. F. Simpson. Aunque estos son enigmáticos y esotéricos para la naturaleza prosaica del gusto anglosajón, su drama resultará a pesar de todo más duradero y significativo que el de los 'jóvenes airados'".¹⁵

Es curioso ver cómo ya se adivinaba el éxito de Pinter mientras algunas de sus representaciones eran anuladas por falta de público, o incluso el asistente se marchaba de la sala. Si Beckett fue premiado también con el Nobel en 1969, ¿por qué no lo iba a ser Pinter? Al fin y al cabo, tampoco Beckett fue comprendido al principio por los que hablaban del realismo y sus convenciones. La primera representación de *Esperando a Godot* que tuvo éxito fue la ofrecida en la prisión de San Quentin: los presos se limitaron a escuchar y ver qué ocurría y qué decían aquellos personajes que también se encontraban presos de un espacio y tiempo inciertos. Además, el público de San Quentin no analizaría la obra "como las mentes fosilizadas de los espectadores acostumbrados al naturalismo".¹⁶ Por el contrario, obras como *The Dumbwaiter* o *The Collection* (La colección, 1961) desconcertaban al público, tal como expone Harold Clurman a principios de los 60: "¿Por qué una estructura argumental tan simple siembra tanto desconcierto en el público, especialmente en aquellos espectadores teatrales que tienen cierta práctica y que

se espera que lo entiendan?"¹⁷ Si hablamos de la relación que Pinter tiene con el teatro del absurdo, no podemos dejar de nombrar la similitud que le une con Eugène Ionesco, cuyas obras también fueron rechazadas en un primer momento, hasta que, con los años, el público pasó del escándalo a la risa (¿o al escándalo de la risa?) con obras como *La lección* y *Las sillas*:

Han llenado la sala y teatro principal respectivamente, de un público cómplice con el autor, que ya no se escandaliza ni se sorprende como antes... Este montaje conecta hoy en día con los jóvenes y les hace reír porque sigue fresco, y los que pasamos por algunas lecciones nos reímos también, aunque con nostalgia.¹⁸

UN DRAMATURGO PERSEVERANTE. De cualquier modo, a pesar de críticas y fracasos como el del estreno de *La fiesta de cumpleaños* en 1958, en el West End londinense, que sólo duró en cartel una semana, su teatro dio que hablar y la crítica especializada le puso la etiqueta de "comedia de la amenaza". En otras ocasiones incluso fue abucheado, como en Dusseldorf, cuando representó allí *El cuidador* en 1960; pero Pinter no cesó de producir en el terreno dramático y hoy cuenta con unas treinta obras. Algunas fueron escritas para la radio o la televisión, lo que implica que es un autor que domina todos los medios: para la radio, entre otras muchas, escribió *A Night Out* (Una noche fuera, 1960); para la televisión, *Party Time* (La hora de la fiesta, 1992). Debemos recordar que también ha sido director de teatro y actor,¹⁹ guionista de cine²⁰ y poeta. Entre sus guiones podemos destacar algunos como *La mujer del teniente francés* (1980), por la que recibió un Oscar al mejor guión adaptado en 1981. En cuanto a sus poemas, podemos encontrarlos recopilados en *Various Voices, Prose, Poetry and Politics, 1948-1998*, aunque cabe destacar su poema 'Cancer Cells' (Células cancerígenas), escrito hace unos tres años, relacionado con una enfermedad que se le descubrió por entonces.²¹

Desde su peculiar manera de crear obras, "escuchando y dejando hablar a sus personajes", como él mismo confiesa en su citado discurso 'Escribir para el teatro', el autor que no quiere sermonear ni ser etiquetado por pertenecer a un bando o a otro, nos presenta obras década tras década. Además, siempre atento a la actualidad, pone en cada época los personajes que más llaman la atención. Elige cuidadosamente su clase social, sus profesiones, su aspecto físico, sus hobbies, el decorado de sus casas. Así, encontramos personajes de clase social baja como en *The Caretaker*, obra en la que los personajes luchan por tener un lugar donde vivir, aunque sea con goteras, o personajes como los de *The Collection*, donde los personajes habitan apartamentos decorados a la última moda de los años sesenta. Obviamente las profesiones que ejercen en *El cuidador* no se asemejan a las que ejercen en *La colección*, aunque todos compartirán ese sabor amargo de no saber muy bien hacia dónde van en el terreno personal, denominador común del carácter de los personajes de Pinter desde sus comienzos a finales de los años cincuenta hasta sus últimas obras en el año 2000, momento en el que representa por primera vez *Celebration* (Celebración). En esta última sube al escenario de un restaurante a unos nuevos ricos con un perfil cultural muy bajo. Los personajes acabarán por poner sobre la mesa su parte más miserable. Todo queda reflejado con un gran sentido del humor, aunque, quizás Pinter no nos haga reír intencionadamente.

12 Véase SAMUEL BECKETT, *The Complete Dramatic Works*, Faber & Faber, London 19912.

13 Véase MARTIN ESSLIN, *The Theatre of the Absurd*, Pelican Books, London 19803, p. 242.

14 Véase HAROLD PINTER, *Plays Two*, 'Writing for myself', p. ix.

15 Véase GEORGE WELLWARTH, *The Theatre of Protest and Parados*, University of New York, 1964, p. ix.

16 Véase MARTIN ESSLIN, *The Theatre of the Absurd*, pp. 327-328.

17 Véase HAROLD CLURMAN, *Teatro contemporáneo. De Brecht a Pinter. De Nueva York a Tokio*, Buenos Aires, Troquel, 1972, p. 149.

18 Véase NIEVES MATEO, 'Ionesco en el teatro de la Abadía', *Revista Primer Acto*, 268, febrero de 1997, pp. 132-133.

19 Trabajó como actor de teatro durante nueve años bajo el nombre de David Baron. Durante todo ese tiempo escribió poemas y piezas cortas en prosa. Muchas de ellas estaban en forma de diálogo, y una de ellas era un monólogo convertido más tarde en *sketch* de revista.

20 En 1962 escribió el guión *The Servant*, dirigida por Joseph Losey. Por este trabajo recibió un Oso de Plata en el Festival de Cine de Berlín. Más tarde colaboró de nuevo con Losey en *Accident* y *The Go-Between*, por el cual recibió La Palma de Oro del Festival de Cannes a la mejor película.

21 Véase la página web del autor: <http://www.haroldpinter.org/index.shtml>.

Harold Pinter no es de esos intelectuales que grita sus creencias a los cuatro vientos, sino que intenta calar en la mente de sus espectadores incluso desde el silencio. Esas pausas y silencios, que en las obras de Pinter surgen constantemente en los diálogos de sus personajes, dieron mucho que hablar, porque se dice más a través de estos recursos que con enormes torrentes de lenguaje, como él mismo denomina esas ocasiones en las que los personajes no paran de hablar sin decir nada importante en realidad, de manera que su único objetivo es esconder alguna verdad que los disgusta respecto a sus relaciones personales. Por ejemplo, Edward en *A Slight Ache* (Un ligero dolor, 1959) o Jake y Fred en *Moonlight* (Luz de luna, 1993). Tal vez esa afición por el silencio como parte de su lenguaje teatral provenga de haber tenido que mudarse con su familia de Clapton Road, zona bulliciosa debido al comercio. En Cornwall, sin embargo, Pinter tuvo que acostumbrarse a vivir en medio de una quietud poco habitual para él. Incluso se inventó unos amigos imaginarios, a los cuales daría vida más tarde en su única novela, *The Dwarfs* (*Los enanos*), escrita a principios de los años 50.²²

Los silencios y las pausas de Pinter son los que, en mi opinión, han conferido a sus obras esa peculiaridad que permite reconocerlas a los pocos minutos de representación. Fijémonos, por ejemplo, en *Old Times* (Viejos Tiempos, 1971); Anna, la visitante reconoce enseguida que el matrimonio ha elegido el silencio como entorno en el que vivir. De hecho, a lo largo de la obra, mientras recuerdan su juventud, hacen referencia en repetidas ocasiones, a los ruidosos lugares de Londres que frecuentaban años atrás. Otras veces, el silencio de los personajes viene dado por el mero hecho de que así lo requieren las pautas conversacionales, tal como ocurre en nuestros diálogos diarios: repensar sobre lo que acabamos de oír, pensar lo que vamos a responder o estar perplejos ante lo que nos acaban de decir.

Ahora bien, existe un tipo de silencio en Pinter que viene dado por haber perdido la capacidad de expresión. Esto mismo es lo que le ocurre a Stan, personaje de *The Birthday Party*. Stan se ve privado de su capacidad de expresión por culpa de los miembros de una organización que vienen a buscarlo. Es tal la serie de preguntas absurdas formuladas, que acaba emitiendo sonidos extraños para, finalmente, no poder ni hablar. Este pasaje es comparable a la última escena de *La cantante calva* de Ionesco, donde todos los personajes pierden el dominio del lenguaje. Éstos comienzan presos de una serie de clichés conversacionales, que poco a poco se van convirtiendo en palabras sueltas, sin sentido, y acaban pronunciando vocales tan sólo.²³

Para Pinter, la falta de comunicación entre los individuos es una constante en sus obras y la reflejará a través de todo tipo de relaciones personales. Por ejemplo, en el ámbito laboral con la obra *A Night Out*; en la familia con *The Homecoming* (Retorno al hogar, 1965) y *Moonlight*; en las relaciones de pareja con *Slight Ache*, *The Lover* (El amante, 1963), *Betrayal* y *Ashes to Ashes* (Cenizas a las cenizas, 1996); en las relaciones de amistad con *The Dwarfs*, *The Basement* (El sótano, 1967) y *Old Times*. Pero nuestro autor retrata con tanta maestría las relaciones sobre el escenario que dentro de la mayoría de sus obras se pueden apreciar casi todos los vínculos puede tener un individuo.

El dramaturgo consigue que todos podamos vernos

reflejados sobre el escenario en algún momento de nuestro quehacer diario. De este modo, sin dar su opinión sobre los personajes ni moralizar sobre lo que hacen, el espectador de Pinter piensa mientras ve la obra, razona lo que oye, hace y deshace conjeturas, resultando así las situaciones de sus obras mucho más similares a las de nuestra vida cotidiana, donde nada es definitivo. Luego sus obras deberían leerse o verse siempre teniendo en cuenta la siguiente cita del autor:

Por lo tanto, ninguna de las declaraciones que hago debería ser interpretada como final y definitiva. Una o dos de ellas pueden sonar finales y definitivas. Incluso pueden ser casi finales y definitivas, pero yo no las veré como tal mañana y no me gustaría que hoy ustedes las vieran así.²⁴

En definitiva, el público de Pinter pasará la velada viendo situaciones “pinterescas” —término reconocido por la Enciclopedia Británica— observando cómo recuerdan los personajes, dándose cuenta ellos y nosotros de que la memoria ha sufrido el paso del tiempo y “el pasado es una nebulosa” como dicen en *Luz de Luna*. Los personajes se sienten presos de su capacidad para recordar, al igual que se sienten presos del lenguaje, el cual los va construyendo y destruyendo; sin el lenguaje y los recuerdos no son nada y ellos mismos lo saben, por eso quizás Devlin intente justificar el hecho de hacer tantas preguntas a Rebecca en *Cenizas a las cenizas*:

DEVLIN

¿Entiendes por qué te hago tantas preguntas? ¿Lo entiendes? Ponte en mi lugar. Me siento obligado a hacerte preguntas. Hay tantas cosas que no sé. No sé nada... nada sobre todo esto. Nada. Me encuentro en la oscuridad. Necesito luz. O ¿piensas que mis preguntas son inapropiadas?

Pausa.

REBECCA

¿Qué preguntas?

Pausa.

DEVLIN

Mira. Sería de gran ayuda para mí, si pudieras definirlo más claramente.

REBECCA

¿Definirlo? ¿Qué quieres decir con “definirlo”?²⁵

Entonces, debido quizás a las dificultades añadidas por la memoria y el lenguaje, muchas de las obras acaban con finales circulares en los que no se ha deshecho ningún enredo, como aquellos que resultaban de obras clásicas como las de Shakespeare o Wilde. Un ejemplo de esa circularidad, podemos verlo en *El sótano*; al dejar la sala, nos da la sensación de que los personajes van a comenzar la misma acción del principio de nuevo. El hecho de comparar un final shakespeariano con uno pinteresco no pretende ser más que una advertencia sobre lo peculiar de la obra de nuestro autor. Lejos de criticar al clásico, Pinter lo admiraba profundamente tanto en su manejo del lenguaje como en el modo de retratar a los personajes, sobre los cuales no emitía juicios moralizantes, al igual que él hacía con los suyos. Además, Pinter representó a Shakespeare en sus comienzos como actor y recibió por ello muy buenas críticas.

²² Novela que más tarde convirtió en obra teatral, por primera vez representada en 1960. En la versión novelada se muestra, por el estilo conciso, que era una obra escrita para ser representada.

²³ Véase EUGENE IONESCO, *La Cantatrice Chauve*, en *L'Avant Garde Théâtrale*, New York UP, New York, 1970.

²⁴ HAROLD PINTER, 'Writing for the theatre', *Plays One*, p. vii.

²⁵ HAROLD PINTER, *Ashes to Ashes*, en *Plays Four*, p. 399.

En definitiva, Pinter es un dramaturgo que ha perseverado en la idea de escribir creando su propio paisaje dramático, mostrándonos unos personajes que no sabemos quiénes son ni de dónde vienen. Tal como dice en *Los Enanos*: “Lo que eres, o tienes apariencia de ser para mí, o apariencia de ser para ti, en cualquier momento dado, cambia con tanta celeridad, de forma tan aterradora, que yo desde luego no le puedo seguir la pista”;²⁶ pero precisamente por ser así, son más cercanos a nosotros y los reconoceremos como propios de las obras de Pinter, al tiempo que nos resultarán tan conocidos o desconocidos como las personas que tenemos alrededor. Desde su última obra, *Press Conference* (Conferencia de Prensa, 2002), Pinter no ha vuelto a escribir teatro, sino que sólo elabora discursos²⁷ criticando la política actual y su lenguaje: “El lenguaje se usa hoy en día para mantener controlado el pensamiento”.²⁸ Tal vez la posición adoptada por el escritor tenga cierta relación con su enfermedad y ya no desee mantener sus sentimientos entre silencios y pausas.



Mensajes urbanos

26 HAROLD PINTER, *The Dwarfs*, Grove Weidenfeld, New York, 1990 (*Los Enanos*, trad. de J. Lyons Madrid, Destino, 2005, p. 188).

27 Como los que empezó a escribir a finales de los 80, aunque en los últimos meses se le ha criticado únicamente por el que pronunció cuando le concedieron el Premio Nobel.

28 “Language is actually employed to sep thought at bay.” Véase en <http://nobel-prize.org/cgi-bin?from=/literature/laureates/2005/pinter-lecture-e.html>